This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 917,330

WILHELM BODE

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI

vx 19. –

STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE

DER

HOLLÄNDISCHEN MALEREI

VON

WILHELM BODE.

STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE

DER

HOLLÄNDISCHEN MALEREI

VON

WILHELM BODE.

MIT FACSIMILES DER KÜNSTLERINSCHRIFTEN.

BRAUNSCHWEIG,

DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.

1883.

ND
641
.B63
1883

Alle Rechte vorbehalten.

GL
GIF]
[9-24-46]
4-1-93

VORWORT.

Die vorliegende Sammlung von Aufſätzen über holländiſche Maler bietet einen Theil des Materials, welches der Verfaſſer für eine Geſchichte der holländiſchen Malerei geſammelt hat. Ueber den Vorarbeiten zu dieſem ſeit längerer Zeit geplanten Unternehmen iſt es dem Verfaſſer klar geworden, daſs die Zeit für eine glückliche Löſung einer ſo ſchwierigen Aufgabe noch nicht gekommen iſt.

Nach den vereinzelten Veröffentlichungen von Urkunden über holländiſche Künſtler aus den Archiven Hollands, welche ein Scheltema, Kramm, Elſevier u. A. in den fünfziger und sechsziger Jahren gelegentlich gemacht haben, hat die neuere hiſtoriſche Quellenforſchung ſich in den kunſtgeſchichtlichen Publicationen Hollands Bahn gebrochen mit dem Werke eines Neſtors der alten Richtung, mit van der Willigen's »Artiſtes de Harlem«. Seitdem iſt eine ſyſtematiſche, bis zu einem gewiſſen Grade abſchlieſsende Erforſchung der holländiſchen Archive das ausgeſprochene Ziel der jungen Forſcher, namentlich der Herren Abraham Bredius, Dr. A. de Vries,

Dr. S. Muller, Fr. D. O. Obreen, Dr. N. de Roever, P. A. Leupe u. A. Das aufserordentlich reiche und mannigfaltige Reſultat ihrer Arbeit bringt uns jede neue Lieferung der kunſtgeſchichtlichen Zeitſchriften Hollands: Obreen's »Archief« und De Vries' und De Roever's »Oud Holland«. Für eine Reihe von Jahren haben dieſe Forſcher bereits das Material zu weiteren Publicationen geſammelt. Aber auch damit werden dieſelben noch nicht abgeſchloſſen ſein: ſind doch die Notariatsarchive in ganz Holland bisher dem Studium unverzeihlicher Weiſe noch immer verſchloſſen geblieben!

Bis dieſe Forſchungen wenigſtens einen gewiſſen Abſchluſs erreicht haben — wie das für die vlämiſche Kunſt namentlich durch Veröffentlichung der Antwerpener »Liggere« bereits der Fall iſt —, ſcheint mir eine Geſchichte der holländiſchen Malerei nicht an der Zeit zu ſein. Für dieſelbe iſt aber auch eine zweite ebenso wesentliche Vorbedingung noch nicht hinreichend erfüllt: die kritiſche Bilderexegese. Für eine groſse Zahl der holländiſchen Maler iſt eine kritiſche Aufſtellung ihres Malerwerks, ihres »œuvre«, noch nicht einmal verſucht, für alle anderen muſs daſſelbe erweitert und namentlich nach den Veränderungen im Beſitz der Bilder vielfach umgeſtaltet werden. Nur auf der Grundlage ſolcher Arbeiten kann der künſtleriſche Entwickelungsgang und die Charakteriſtik der einzelnen Künſtler richtig dargelegt werden.

Aber über dieſe Betrachtung der einzelnen hervorragenderen Maler hinaus, auf welche ſich Waagen ſowohl wie Smith und ihre Nachfolger im Weſentlichen beſchränkt haben, muſs die Forſchung auch jener Schaar von geringeren Talenten, namentlich ſolcher Künſtler, welche den groſsen Meiſtern vorgearbeitet haben, in ihren Werken nachgehen. Denn dieſelben haben einen mehr oder weniger hervorragenden Antheil an der Entwickelung der holländiſchen Malerei gehabt und der innere Zuſammenhang in der Geſchichte derſelben kommt häufig erſt dadurch in das rechte Licht.

Dieſen modernen Anforderungen der hiſtoriſchen Forſchung ſind in der Geſchichte der holländiſchen Malerei zuerſt die unter dem Pſeudonym W. Bürger erſchienenen Arbeiten T. Thoré's, obgleich feuilletoniſtiſch gehalten, gerecht geworden. Dem gleichen Ziele hat auch der Verfaſſer bei einer Reihe kleinerer Aufſätze nachgeſtrebt, welche in verſchiedenen deutſchen Kunſtzeitſchriften erſchienen ſind. Mehrere dieſer Aufſätze bilden die Grundlage oder einen Theil dieſer »Studien«. Dieſelben ſind zunächſt den beiden groſsen Meiſtern gewidmet, welche den Höhenpunkt der beiden Epochen der ſelbſtſtändigen holländiſchen Malerei bilden, Frans Hals und Rembrandt. Ihrer Entwickelung iſt der Verfaſſer auf Grund einer möglichſt vollſtändigen Zuſammenſtellung ihres Malerwerkes nachzugehen bemüht geweſen. Daran knüpft ſich bei Frans Hals

eine ausführliche Betrachtung der gesammten Richtung der holländischen Malerei, welche sich theils in der Schule des Hals theils unter seinem directen oder indirecten Einflusse entwickelte. Dieser Studie liegt die Doctordissertation des Verfassers vom Jahre 1870 zum Grunde, welche in A. von Zahn's »Jahrbüchern« veröffentlicht wurde. In der jetzigen Gestalt dieses Aufsatzes legt derselbe hoffentlich Zeugniss dafür ab, dass jene meine ersten Forschungen, durch welche ich eine Reihe holländischer Künstler der Nachfolge des Frans Hals als solche zuerst wieder in die Kunstgeschichte einführte, im Wesentlichen begründet waren; andererseits aber auch dafür, dass ich die Zwischenzeit für die weitere Verfolgung dieser Künstler wie der ganzen Richtung der holländischen Malerei, welcher sie angehören, nicht unbenutzt habe vorübergehen lassen.

Der Studie über Rembrandt geht ein Aufsatz über seine Vorläufer und Lehrer voraus, insbesondere über Elsheimer, an welchen sich der Kreis seiner Vorgänger vornehmlich anschliesst. Dieser Aufsatz ist zuerst 1880 im »Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen« erschienen; doch konnte ich denselben hier bereits nach mehreren Richtungen vervollständigen.

Die Studie über »Rembrandt's künstlerischen Entwickelungsgang« gründet sich auf das zum Schluss gegebene »Ortsverzeichniss der Gemälde Rembrandt's«. Ein solches erschien mir trotz der

neuen Auflage von Vosmaer's »Rembrandt, sa vie et ses œuvres« (1877) eines der vornehmlichſten Erforderniſſe für die Geſchichte der holländiſchen Malerei. Einmal fehlt ein ſolches Ortsverzeichniſs Vosmaer's verdienſtvollem Werke überall, obgleich es für den Gebrauch des Buches in erſter Reihe nothwendig wäre. Sodann kann aber auch das von demſelben nach den Jahren der Entſtehung der Bilder angeordnete Malerwerk keineswegs den Anſpruch auf ein eigentlich kritiſches oder gar einigermaſsen vollſtändiges Verzeichniſs machen. Vosmaer zählt darin allerdings nahezu 400 Gemälde Rembrandt's auf. Nach Abzug der von ihm ſelbſt als fraglich bezeichneten Bilder, der verſchollenen und nach Stichen des Vliet u. A. aufgezählten oder Vosmaer nach ihrem Aufbewahrungsort nicht bekannten, ſowie der irrthümlich doppelt aufgeführten und der nach meiner Ueberzeugung von ihm mit Unrecht dem Rembrandt zugeſchriebenen Bilder bleiben nur noch etwa 250 Gemälde, von denen Vosmaer aus eigener Anſchauung ſelbſt bei der zweiten Auflage nur etwa 150 bis 160 Werke bekannt waren. Durch ſeine Vollſtändigkeit hat vor dieſem Vosmaer'ſchen »œuvre« meines Erachtens das Verzeichniſs von Rembrandt's Werken in John Smith' »Catalogue Raisonné« (Theil VII, 1836) auch heute noch den Vorzug. Allein es iſt ſehr veraltet, ſelbſt für England, wo ſeit dem Erſcheinen wohl nahezu die Hälfte der Gemälde den Beſitzer gewechſelt hat.

Aufserdem ift es aber auch für manche Sammlungen, namentlich des Continents, durchaus unkritifch und unvollftändig, da Smith die nordifchen Sammlungen, die Galerien von Italien, Spanien und zum Theil auch von Deutfchland unbekannt waren. In das hier zufammengeftellte Malerwerk find (mit einigen wenigen Ausnahmen von ficher beglaubigten, mir jedoch durch widrige Umftände noch nicht zugänglichen Gemälden) nur folche Bilder Rembrandt's, die ich felbft gefehen und geprüft habe, aufgenommen worden. Eine ziemlich beträchtliche Zahl von Gemälden, die bisher als echte Werke Rembrandt's anerkannt waren, habe ich dem Meifter abfprechen zu müffen geglaubt; dafür habe ich jedoch eine weit gröfsere Zahl von Bildern des Meifters, die bisher in der Literatur nicht erwähnt find, oder deren Aufbewahrungsort doch in Vergeffenheit gekommen war, dem œuvre hinzufügen können, fodafs mein Verzeichnifs trotzdem etwa die gleiche Zahl von Gemälden Rembrandt's aufzuweifen hat, wie das von Vosmaer. Hoffentlich wird es dem Verfasser vergönnt fein, auf Grund diefer Vorarbeit, deren Prüfung und Vervollftändigung er feinen Studiengenoffen, zumal in England, ganz befonders ans Herz legt, fpäter ein ausführliches Malerwerk Rembrandt's zu veröffentlichen, welches auch die Angaben über Herkunft, Gröfse, Material der Bilder, ihre Reproductionen u. f. f. umfafst.

Den Eingang des Buches bildet ein Auffatz,

in dem der Verfaſſer »die Grundzüge der holländiſchen Malerei« gewiſſermaſsen als kurzgefaſstes Reſultat ſeiner geſammten Studien über die holländiſche Malerei darzulegen verſucht hat. Ein Theil dieſes Aufſatzes iſt als gemeinsame Arbeit mit meinem Collegen Director Dr. Julius Meyer entſtanden, und im »Katalog der Suermondt'ſchen Gemäldeſammlung« (1874) veröffentlicht worden. Auch für dieſe vollſtändigere und verbeſſerte Form habe ich deshalb in der Ausarbeitung die Beihilfe des Freundes erbitten zu müſſen geglaubt. Ihm wie den Freunden, welche mir durch gelegentliche Notizen und Durchſicht einzelner Correcturen behilflich geweſen ſind, ſage ich hiermit meinen Dank.

Wenn am Schluſſe dieſes Bandes ſchon verſchiedene Zuſätze und Verbeſſerungen der erſten Aufſätze nöthig waren, und wenn leider die Ausarbeitung in einzelnen Theilen die wünſchenswerthe Ausfeilung und gleichmäſsige Durchführung vermiſſen laſſen wird, ſo bitte ich dies theilweiſe dem Umſtande zu Gute halten zu wollen, daſs ich die Correcturen vielfach auf Reiſen im Auslande zu machen genöthigt war, und daſs ſich dadurch der Druck nahezu zwei Jahre hingezogen hat.

Berlin, im Januar 1883.

Der Verfaſſer.

DIE ENTWICKELUNG

DER

HOLLÄNDISCHEN MALEREI

IN

IHREN GRUNDZÜGEN.

Anfänge der holländiſchen Malerei.

1. Die altniederländiſche Malerei in den holländiſchen Provinzen.

Eine holländiſche Kunſt im eigentlichen Sinne tritt erſt auf nach der Begründung des holländiſchen Staatenbundes: mithin erſt ſeit der Zeit, da nach blutigem, jahrelangem Kampfe im Waffenſtillſtand von 1609 durch die (wenn auch bedingte) Anerkennung ſeitens Spaniens Holland zur Selbſtändigkeit gelangt war. Doch zeigt die Kunſt in den nördlichen Provinzen der Niederlande, im ſpäteren Holland, ſchon früher eine ſtark ausgeprägte provinzielle Färbung, welche die Eigenthümlichkeiten der ſpäteren holländiſchen Malerei zum Theil ſchon im Keime erkennen läſst.

Dieſes deutſche Niederland, am unteren Lauf des Rheins und der Maas, war durch Lage und Boden wie durch ſeine gemiſchte Bevölkerung für Handel und Induſtrie wie für die Kultur zu einer bedeutungsvollen Mittlerrolle zwiſchen den groſsen Nachbarvölkern berufen und wirkte durch ſeine maritime Lage noch weit über die letzteren hinaus. Schon im Mittelalter hatte es mit der freiheitlichen Entwickelung ſeines Bürgerthums den Grund für eine gedeihliche Pflege und Entfaltung der Kunſt gelegt. Faſt gleichzeitig mit der Wiedergeburt

Anmerkung. Die nachfolgende Charakteriſtik iſt zum Theil dem von Herrn Dr. Jul. Meyer und mir gemeinſam verfaſſten »Verzeichniſs der Sammlungen des Herrn B. Suermondt« (Berlin 1875) mit des Erſteren Zuſtimmung entnommen.

der Kunſt in Italien erſtanden auch nördlich der Alpen hier in den Niederlanden die groſsen Reformatoren der Malerei: die Brüder Hubert und Jan van Eyck.

Dieſe nordiſche Renaiſſance, in ihren Vorbedingungen noch allzuwenig bekannt und daher in ihrem plötzlichen Aufblühen um ſo überraſchender und groſsartiger, iſt von vornherein weſentlich verſchieden von der künſtleriſchen Wiedergeburt im Süden. Die Kunſtweiſe der van Eyck, welche für die niederländiſche, ja für die nordiſche Kunſt überhaupt faſt ein Jahrhundert lang beſtimmend blieb, hat mit der gleichzeitigen italieniſchen Malerei den Ernſt für das volle Erfaſſen des Gegenſtandes und zugleich die Treue in der Anſchauung und Wiedergabe der Natur gemein. Allein während die Renaiſſance in Italien durch das Studium der Ueberreſte alter Kunſt zur Erkenntniſs der Natur gelangt war und daher an dem Vorbild der Antike ihren angeborenen Sinn für Monumentalität, für harmonische Ausbildung und das Zuſammenwirken aller Zweige der Kunſt, ſowie für die Schönheit, namentlich der menſchlichen Geſtalt, entwickelt hatte: richtete gleichzeitig die Kunſt des Nordens, völlig naiv und ohne fremdes Vorbild, daher auch ohne bewuſsten Gegenſatz gegen die vorausgegangene Epoche, ihr Streben vor Allem auf möglichſt naturgetreue, charakteriſtiſche Wiedergabe des künſtleriſchen Vorwurfs. Ihre Objecte, faſt ausnahmslos bibliſchen und religiöſen Inhalts, geſtaltete ſie daher zu ſchlichten, aber tief empfundenen Scenen aus dem eigenen Volke und der eigenen Zeit inmitten der umgebenden Natur; und dies in der ganzen Fülle und Mannigfaltigkeit der realen Erſcheinung, die auch das Kleinſte, als liebevoller Darſtellung würdig, einſchlieſst und nicht minder das Seelenleben als das Schimmern und Scheinen der äuſseren Natur umfaſst. Dieſe anſpruchsloſe Stellung des Menſchen innerhalb der Wirklichkeit, nicht als Beherrſcher ſondern nur

als die vornehmſte Creatur der Schöpfung, dieſe Verehrung des Göttlichen in der geſammten Natur, welche aus den niederländiſchen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts ſprechen, bewirken jene eigenthümliche Stimmung derſelben, jenen »frommen Sinn«, den ſchon damals ſelbſt die Italiener bewunderten.

Ein Ausfluſs dieſer Anſchauungsweiſe ist die vorwiegend maleriſche Richtung der nordiſchen Malerei, die gleich im Anfange dieſer Epoche durch die künſtleriſche Ausbildung der Oelmalerei ſich das Mittel zum vollendeten Ausdruck jener Auffaſsung ſchaffte. Es iſt dieſer maleriſche Zug, der bei der naturtreuen Schilderung der Wirklichkeit in ihrem farbigen Scheinen und Leuchten die Welt für die Kunſt gleichſam von Neuem entdeckt. Daher ſchon in der erſten und zugleich groſsartigſten Schöpfung dieſer Kunſt, in dem Genter Altarwerke der Gebrüder van Eyck, der ausgeſprochene Zug des Sittenbildlichen und die Richtung auf die Schilderung des Bildniſſes und der Landſchaft, deren Loslöſung zu beſonderen Zweigen der Malerei der weiteren Entwickelung der niederländiſchen Kunſt vorbehalten blieb.

Die Betheiligung der holländiſchen Provinzen an dieſem erſten groſsen Aufſchwung der niederländiſchen Malerei iſt, ſoweit wir noch nach den aus dem Bilderſturm 1566 geretteten dürftigen Reſten urtheilen können, eine verhältniſsmäſsig untergeordnete. Doch zeigt ſich darin bereits ein eigenartiger Charakter, welcher die ſpätere ſelbſtändige Entwickelung der holländiſchen Malerei vorbereitete und mehr oder weniger mit beſtimmte. Namentlich tritt darin der eben erwähnte Zug des Sittenbildlichen und Landſchaftlichen in beſonders ausgeſprochener Weiſe zu Tage.

Theilweiſe laſſen ſich dieſe localen Eigenthümlichkeiten ſchon in denjenigen Künſtlern erkennen, welche ihrer Herkunft nach den nördlichen Provinzen angehören, deren

künſtleriſche Entwickelung aber in den ſüdlichen Niederlanden direct unter den Einflüſſen der van Eycks und des Roger van der Weyden erfolgte, wie Dirck Bouts und Gerard David. In ſchärfſter Weiſe aber hat der Haarlemer Maler Gerard, genannt Geertgen van St. Jans, dieſe Eigenthümlichkeit ausgeprägt: derbe Charakteriſtik bis zur Carikatur und doch zugleich eine gewiſſe Würde, Vereinfachung und Verſtärkung der Wirkung durch Gruppirung in Maſſen, ſowohl in den Figuren wie in dem landſchaftlichen Hintergrunde, und breite maleriſche Behandlung in einem tiefen und doch klaren, warmen braunen Geſammtton [1]). Noch entſchiedener folgt jenem ſittenbildlichen Zug der wenig jüngere »Meiſter von 1480«, dem Namen nach unbekannt, der uns jene köſtliche Reihe der im Amſterdamer Muſeum aufbewahrten Stiche und einige wenige Zeichnungen hinterlaſſen hat.

In dieſen Compoſitionen iſt der Vorläufer des Lucas van Leyden aufs Deutlichſte zu erkennen. Erſt mit dieſem kommt in den holländiſchen Provinzen — wie gleichzeitig mit Quinten Maſſys in Flandern — eine neue Epoche der Malerei zum vollen Durchbruch, die gleichzeitig in ſeinem Lehrer Cornelis Engelbrechtſen, in Jacob Cornelisz von Amſterdam und in dem ſpukhaft phantaſtiſchen Hieronymus Boſch verſchiedenartige, indeſs weniger begabte und weniger bahnbrechende Vertreter findet. Lucas van Leyden greift voll und bewuſst ins alltägliche Leben und ſchildert

[1]) Auſser den bezeugten bekannten Bildern im Belvedere zu Wien ſcheinen mir noch ein Flügelaltar mit der »Anbetung der Könige« in der Galerie zu Prag, ferner das bedeutende Bild des »Opfers des Neuen Bundes« in der Galerie zu Amſterdam (Nro. 485) und der kleine »Chriſtus im Grabe von Marterinſtrumenten umgeben« im Erzbiſchöflichen Muſeum zu Utrecht von Gerard's Hand. Mehrere andere (wie dieſe als »unbekannt« bezeichnete oder falſch benannte) Gemälde in dieſen und anderen Galerieen Hollands und des Auslandes gehen wenigſtens auf ſeine Schule oder Richtung zurück.

es mit derber Kraft und zugleich mit einem gemüthlichen Zuge, ſelbſt wo er das Motiv der Bibel oder Heiligengeſchichte entlehnt. Dadurch entſchädigt er wenigſtens theilweiſe für den mehr und mehr ſich verlierenden Ernſt der Auffaſſung. Dieſelbe derbe Naturtreue charakteriſirt auch ſeine landſchaftlichen Gründe, von denen zuweilen die Figuren ſich faſt nur noch als Staffage abheben. Die Vereinfachung und die gröſste Einheit in der Wirkung und in der Formengebung erzielt der Künſtler durch ſeine auſserordentlich breite und weiche maleriſche Behandlungsweiſe, indem er bei dünnem und flüſſigem Auftrage die Farbenſtimmung in einem ungewöhnlich hellen blonden Geſammtton hält.

Zu einem ähnlichen Reſultate kommt auf ganz verſchiedenem Wege derjenige Künſtler, welcher durch die Einbürgerung der italieniſchen Kunſt nicht minder wie Lucas van Leyden auf die Entwickelung der Malerei des ſechszehnten Jahrhunderts in den holländiſchen Provinzen einwirkte: Jan Scorel, der Schüler des Jacob von Amſterdam. Jener naive Sinn für völliges Aufgehen im Gegenſtand und die liebevolle Sorgfalt der Darſtellung auch für die kleinſten Einzelnheiten der Natur, welche die Kunſt des fünfzehnten Jahrhunderts charakteriſirt und ausgezeichnet hatten, verloren ſich gegen den Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr oder arteten in das Kleinliche oder Abſonderliche aus. An ihre Stelle trat nun das Streben nach Vereinfachung und einheitlicher Wirkung. Wie früher auf Mabuſe und Orley, ſo wirkte nun auf Scorel, als er um die Zeit von Raphael's Tode nach Italien kam, die groſsartige Richtung der Kunſt in Rom überwältigend ein; ihr gegenüber muſste er die kleinliche Auffaſſung und den Mangel an Verſtändniſs für menſchliche Form und Bewegung in der heimiſchen Kunſt lebhaft empfinden. Daher warf ſich der Künſtler der Nach-

ahmung dieſer Kunſt völlig in die Arme, freilich unvorbereitet und daher auch ohne ſie tiefer zu erfaſſen. So wurde Scorel für die holländiſchen Provinzen der Begründer jener die heimiſche Tradition verachtenden, von den Zeitgenoſſen als die wahre Kunſt gefeierten italieniſirenden Richtung, welche durch ein leeres und äuſserliches Formenſpiel und unverſtandene Nachahmung eines Raphael und Michelangelo in völlige Unnatur ausartete. Hohles Pathos, gezierte und geſpreizte Bewegung, prahleriſche Schauſtellung unverſtandener anatomiſcher Studien und wüſte Schnellmalerei, das ſind die Kennzeichen jener Kunſt, die uns in den meiſten Gemälden eines Marten van Heemskerk, Cornelis van Haarlem u. A. in abſchreckender Weiſe entgegentreten.

Doch erwuchs der niederländiſchen Malerei auch aus dieſer Richtung ein dauernder Gewinn, welcher ihr ein weit über ihren künſtleriſchen Werth hinausgehendes Intereſſe verleiht. Einerſeits nämlich entwickelte ſich aus jenem Streben nach Vereinfachung und einheitlicher Wirkung allmälig Sinn und Verſtändniſs für abgerundete Compoſition, Formenſchönheit und Helldunkel; andererſeits wurde die Bedeutung theoretiſcher Studien, namentlich der Perſpective und Anatomie erkannt und ſo das Verſtändniſs der Formen und Bewegungen vorbereitet und gefördert.

Dieſer Gewinn zeigt ſich in vortheilhafter Weiſe ſchon bei den Begründern jener Richtung, ſobald dieſelben unmittelbar auf die Natur zurückgehen: vorzugsweiſe alſo im Bildniſs, in der Landſchaft und im Sittenbild. So nimmt hier Scorel ſelbſt eine hervorragende Stellung ein, indem er im Bildniſſe eine ſchlichte und ſelbſt groſse Auffaſſung bewährt, in die Landſchaft ſtilvolle Formen und Helldunkel einführt. Daher erſcheinen uns diejenigen Meiſter dieſer Zeit, welche ſich jenen Gattungen ausſchlieſslich widmen, von der vortheilhafteſten Seite. So in der Bildniſsmalerei

Dirck Jacobsz, Marcus Gerards, Joos van Cleve, Lucas de Heere, namentlich aber Scorel's Schüler Antonis Mor, der ſich unter Tizian's Einfluſs zum erſten Bildniſsmaler ſeiner Zeit nördlich der Alpen ausbildete. Dem Mor nahe kommt Tizian's Schüler, Hans von Calcar, deſſen Bilder — wie Vaſari etwas übertrieben erzählt — von denen ſeines Meiſters nicht zu unterſcheiden waren. Dieſen ſchlieſsen ſich, zugleich als Landſchafts- und Genremaler, die Peeter Aertsen, Buecklaer, Cornelis Molenaer, der Braunſchweiger Monogrammiſt [1]) u. A. an. Wie Landſchaft und Sittenbild bei dieſen Meiſtern in der Regel noch ungetrennt auftreten und in einander übergehen, ſo findet ſich endlich auch bereits

---

[1]) Da dieſer Meiſter, der nächſt und nach Lucas van Leyden in der Entwickelung des Sittenbildes in Holland wohl die erſte Stelle einnimmt, bisher in der Literatur völlig unberückſichtigt geblieben iſt (die kurze Erwähnung im neuen Kataloge der Berliner Galerie von 1878 ausgenommen), ſo ſei hier eine kurze Charakteriſtik des Künſtlers an der Hand ſeiner mir bekannten Gemälde gegeben. Die Bezeichnung als »Monogrammiſt der Braunſchweiger Galerie« gebe ich ihm, weil der Künſtler, für deſſen Namen ſich noch keine Anhaltspunkte gefunden haben, ſich nur auf einem Bilde in der Braunſchweiger Galerie, dort Karel van Mander genannt, gezeichnet hat, und zwar mit dem beiſtehenden Monogramme

Die Buchſtaben ſcheinen den ganzen Namen des Künſtlers zu enthalten, von denen ſich mit einiger Wahrſcheinlichkeit nur I. v. M. als Anfangsbuchſtaben vermuthen laſſen. Eine Jahreszahl trägt keines ſeiner Bilder; nach den Koſtümen und der Behandlung laſſen ſie ſich etwa in das zweite Viertel des ſechszehnten Jahrhunderts ſetzen. Die früheren ſtellen ſämmtlich ein und daſſelbe Motiv rein ſittenbildlicher — und zwar ſehr derber Art dar: das Treiben in ſchlechten Häuſern. Zwei Bilder dieſer Art befinden ſich in Frankfurt a. M. (im Städel'ſchen Inſtitut und im Archiv), ein drittes und zwar das beſte in der Berliner Galerie. Naiv derbe, aber keineswegs ſinnliche Auffaſſung, ruhige, faſt etwas ſteife Haltung, tüchtige Modellirung, durchgehende Typen ſeiner Männer und Weiber (an denen der Meiſter ſofort erkennbar iſt), reiche und feine Färbung bei einem warmen bräunlichen Ton ſind die charakteriſtiſchen Eigenſchaften dieſer Bilder. Die übrigen mir bekannten Gemälde behandeln

der Keim zu einer Gattung der Malerei, deren ſelbſtändige Ausbildung erſt in der ſpäteren niederländiſchen Kunſt erfolgte: das Stillleben. Hierher gehören die Küchenſtücke eines Aertsen, Buecklaer u. A.

---

bibliſche Motive, jedoch in völlig genreartiger Auffaſſung. Sie zeigen ſämmtlich Scenen im Freien; daher ſind ſie, im Gegenſatz gegen jene Darſtellungen warm beleuchteter Innenräume, im kühlen Tageslichte gehalten. Die theilweiſe ſtark betonte Landſchaft zeigt denſelben tüchtig naturaliſtiſchen Charakter, ohne jenen Zug für phantaſtiſche Gebirgsbildungen, der ſeinen Zeitgenoſſen, beſonders dem ihm verwandten Herri de Bles, eigen iſt. Es ſind dies die folgenden Bilder: Im Louvre das »Opfer Iſaaks«; in Braunſchweig die groſse mit dem oben facſimilirten Monogramm bezeichnete »Speiſung der Armen« und »Juda und Tamar«; in Stuttgart der »Kreuzesweg«, ein Motiv, das ich kleiner und verändert in einem früher bei dem Kunſthändler Rocca in Berlin befindlichen, ſehr ſchadhaften Bilde wiederholt ſah. Der neue Katalog der Karlsruher Galerie ſchreibt dem Meiſter auf die Autorität des Herrn Dr. Scheibler ein Gemälde mit lebensgroſsen Halbfiguren, eine »Trink- und Liebesſcene« (Nro. 152), zu, das früher Maſſys benannt war. In mehreren dieſer Bilder, namentlich in der ſehr figurenreichen »Speiſung der Armen« in Braunſchweig, zeigt ſich in der geſuchten Perſpective (ſowohl im Augenpunkte als in der Verkürzung der Figuren) und ſelbſt in der Färbung ein unverkennbarer Einfluſs des Michelangelo, deſſen Bildniſs mir unter den Gäſten angebracht zu ſein ſcheint. Wie dabei der Künſtler ſeiner nationalen, derb naturaliſtiſchen Auffaſſung und Behandlung dennoch treu geblieben, iſt nicht das geringſte Intereſſe, welches uns derſelbe abgewinnt.

2. Die Malerei in den holländiſchen Provinzen während des Freiheitskrieges und unter der Einwirkung zugewanderter vlämiſcher Künſtler.

Indeſs vermochten weder tüchtige, zum Theil ausgezeichnete Leiſtungen in den genannten Gattungen, noch auch die im Anſchluſs an Lucas van Leyden ſich ausbildende Breite und Leichtigkeit der maleriſchen Behandlung einen Aufſchwung der Kunſt herbeizuführen. Vielmehr macht ſich während der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts in den holländiſchen Provinzen allmälig ein Abnehmen der Kraft geltend: in der völligen Gleichgültigkeit gegen den Inhalt der Darſtellung (wie denn bibliſche Motive zum Vorwande für die Darſtellung holländiſcher Sitte und Unſitte wurden) in der Zerfahrenheit der Compoſition und in leerer Manierirtheit der Zeichnung, namentlich bei allegoriſchen oder mythologiſchen Darſtellungen. Die Regungen des geiſtigen wie des religiöſen und politiſchen Lebens während und in Folge der Reformation, die beginnende Gährung und ſchlieſslich der Ausbruch des gewaltigen Kampfes um die Freiheit von Glauben und Land zogen das Intereſſe von der Kunſt ab, unterbanden derſelben eine Zeitlang die Lebensadern.

Daher erſcheinen die letzten Jahrzehnte des ſechszehnten und der Beginn des ſiebenzehnten Jahrhunderts in den holländiſchen Provinzen arm an Erzeugniſſen der Malerei und noch ärmer an einigermaaſsen erfreulichen Werken derſelben.

Dieſe beſchränken ſich auf vereinzelte, meiſt lokale Erzeugniſſe, namentlich auf decorative Werke zum Schmuck öffentlicher Gebäude, die den Stolz der für ihre Freiheit und Selbſtregierung kämpfenden Gemeinden ausmachten. Insbeſondere ſind es Schützen- und Regentenſtücke — meiſt von groſsem Umfange aber mäſsigem Kunſtwerth —, die als Ausdruck jener Gefühle jetzt mehr und mehr aufkommen.

Allein der Kampf ſelbſt, die blutige Strenge, mit welcher die Spanier jede ſelbſtändige Regung und die Losſagung von der katholiſchen Kirche in den ſüdlichen Provinzen, beſonders in dem damaligen Mittelpunkte der Niederlande für Handel und für Kunſt, in Antwerpen, unterdrückten, trieb nicht wenige der gebildetſten und tüchtigſten Elemente aus Flandern und Brabant zur Auswanderung oder zur Flucht nach den holländiſchen Staaten. Darunter befanden ſich auch eine Anzahl tüchtiger Künſtler, die in Holland für längere Zeit, meiſt ſogar dauernd, ihren Wohnſitz nahmen und heimiſch wurden. Wenn auch die Entwickelung der Malerei in den ſüdlichen Provinzen einen ähnlichen Gang nahm wie in den nördlichen, ſo hatten ſich doch im Süden durch die blühende Akademie von Antwerpen, welche als ſolche noch lange eine Art Hochſchule auch für Holland bildete, alte Schultraditionen und gewiſſenhaftere Studien zugleich mit einem weiteren Anſchauungskreis erhalten. Dieſe aber, in Verbindung mit dem ununterbrochenen Studium der klaſſiſchen Kunſt in Italien, bildeten die Vorbedingung jener glänzenden Entfaltung der vlämiſchen Kunſt im Anfange des folgenden Jahrhunderts, welche durch Peter Paul Rubens bezeichnet wird.

Durch die vlämiſchen Zuwanderer wurde nun allmälig auch die Kunſt Hollands von jenen Eigenſchaften durchdrungen und neu belebt. In Haarlem wurden theoretiſche Unterſuchungen und ernſthafte Actſtudien als Vorbedingungen

einer hiſtoriſchen Malerei in der durch Karel van Mander mit Cornelis van Haarlem und Hubert Goltzius errichteten Akademie mit Eifer betrieben. In Haarlem wirkte gleichzeitig die blühende Schule von Kupferſtechern unter Heinrich Goltzius' Leitung mit gutem Erfolge in der gleichen Richtung. Ein liebevolles Eingehen in die Natur, welches die ſelbſtändige Ausbildung aller im Keime bereits vorbereiteten Zweige der Malerei ermöglichte, erſtarkte wieder an dem Vorbilde der zugewanderten vlämiſchen Maler, die in ihren Landſchaften zugleich das Volksbild und die Thiermalerei wie in einem Mikrokosmos vereinigten: Hans Bol, Roeland Savery, David Vinckboons, die beiden Nieulandt; und — um etwas vorzugreifen — für das Architekturbild B. van Baſſen, für die Seemalerei Adam Willaerts und Jan Porcellis. Wie dieſe Meiſter ihrerſeits der Malerei der neuen Heimath neue Elemente zuführten, ſo wirkte umgekehrt das raſch emporblühende politiſche und geiſtige Leben des jungen Freiſtaates in vortheilhafter Weiſe auf ſie zurück. Dieſer Aufſchwung, wie der friſche nationale Zug, der durch das ganze Volk ging, erweckte nun auch die Kunſt allerorten im Lande zu neuer Blüthe. Und nun bildete ſich auf Grund jener fremden Elemente ſowohl als der alten Traditionen in raſcher Entwickelung eine wirklich nationale, eine holländiſche Malerei im vollen Sinne des Wortes aus.

Erſte Periode der holländiſchen Malerei.
Der nationale Aufſchwung.

Die erſte Epoche dieſer ſelbſtändigen holländiſchen Malerei (etwa von 1610 bis 1640) trägt das deutliche Kennzeichen der Kämpfe, unter denen Land und Volk ihre Selbſtändigkeit errangen. Groſs geworden inmitten des begeiſterten Streites der Bürger für die Freiheit des Vaterlandes und der Religion, gehoben und belebt durch die allgemeine Theilnahme an den öffentlichen Dingen und an dem Wachsthum eines auf ſich beruhenden Gemeinweſens, iſt dieſe Kunſt vor Allem national und volksthümlich. Das Bewuſstſein des Kampfes begünſtigte eine gewiſſe Geſchloſſenheit und Tüchtigkeit ihrer Entwickelung, wie andererſeits der ſiegreiche Abſchluſs ihre freieſte Ausbildung ermöglichte. Frei und derb, entſchieden und eigenartig, wie es das Volk geworden, iſt dieſe Kunſt; und indem ſie aus dem bürgerlichen Selbſtbewuſstſein heraus das eigene mit Noth und Arbeit errungene Leben zur Darſtellung bringt, kennt ſie keine Schranken in Stoff und Behandlung. Der Mittelpunkt der nationalen Erhebung, Haarlem, iſt auch der Vorort für die Kunſtübung dieſer Epoche.

Zunächſt feiert die Malerei — wie es der natürliche Lauf der Dinge mit ſich brachte — als ihren würdigſten Gegenſtand den freien Bürger, den Sieger in den heldenmüthigen

Freiheitskriegen, den Menſchen an ſich im Vollgefühl ſeiner Exiſtenz gleichſam, die er ſich ſelber erobert hatte. Daher iſt die Portraitmalerei zu keiner Zeit und von keiner Schule in ſolchem Umfange ausgeübt worden, als damals in Holland: in allen Städten des Landes finden wir eine Anzahl Künſtler — und zwar meiſt die bedeutendſten — ausſchlieſslich damit beſchäftigt, die Geſtalten ihrer Landsleute der Nachwelt zu überliefern. Sei es als einzelne Portraitfigur oder in der Mitte ihrer Familie oder endlich in ihren bürgerlichen Aemtern, als Schützen, Rathsmänner, Vorſteher von Stiftungen und Innungen, mit ihren Collegen auf demſelben Bilde vereinigt. Für die neue Epoche der Malerei ſind dieſe groſsen Bildniſsſtücke beſonders bezeichnend; ſie vertreten gleichſam das hiſtoriſche Gemälde, das die holländiſche Kunſt jener Zeit kaum kennt, indem ſie einfach die Bürger des Landes in der vollen Bedeutung ihrer Exiſtenz und ihrer Stellung herausheben. Das Haupt dieſer Richtung in der treffenden Charakteriſtik ſowohl als in der Meiſterſchaft der maleriſchen Behandlung, iſt Frans Hals, der ſomit unter den erſten Bildniſsmalern aller Zeiten ſeine Stelle hat. Aber auſser dem hiſtoriſchen Moment liegt in jenen Bildniſsgruppen noch ein anderes, das für die Entwickelung der holländiſchen Malerei von weſentlicher Bedeutung iſt, nämlich ihr ſittenbildlicher Charakter. Was wir Genremalerei nennen, die Darſtellung der Typen und der Sitten des Volks, des täglichen Treibens und Laſſens der verſchiedenen Stände, das hat ja zuerſt die holländiſche Kunſt in eminentem Sinne ausgebildet. Auch nach dieſer Seite hin iſt Frans Hals als Künſtler wie als Lehrer gleich bedeutend; durch ſeine Darſtellung charakteriſtiſcher Volkstypen iſt er der Begründer der holländiſchen Genremalerei.

Dieſe alſo hatte das unmittelbare Leben des eigenen Volkes zum Gegenſtand. Es war ein ganz natürlicher Pro-

ceſs, daſs die Kunſt zu ſchildern unternahm, was als der frohe Gewinn der vorangegangenen Kämpfe allerorten zu ſicherer Geſtalt ſich ausprägte: die Fülle des volksthümlichen Daſeins, wie es unter den beſonderen Bedingungen des holländiſchen Bodens nun ungehindert und unbeſchränkt zu Tage trat. Zunächſt die Nach- und Ausklänge des Krieges, Kampfſcenen, Scharmützel und Getümmel; dann aber auch das friedliche Treiben einer übermüthigen und zugleich die feineren Stände nachäffenden Soldateska, wie andererſeits die Freuden eines gleich zwangloſen, in freier Derbheit aufwachſenden Bauernſtandes. Das Leben der feineren Stände dagegen war noch nicht hinlänglich entwickelt und lag zudem der derb zufaſſenden Anſchauungsweiſe dieſer Kunſt fern. Alſo das Treiben der unteren Stände in voller Lebensluſt, ja in wild bewegter Ausgelaſſenheit: in dieſem lebhaften Ergreifen der Realität des Tages lag zugleich der Trieb, die neu errungene Selbſtändigkeit des Volkes in ſeiner deutlichſten und lauteſten Form auszuſprechen.

Und wie das Volksleben, ſo wird nun auch die Natur des Landes zum vollgültigen Gegenſtande der Kunſt: ſei es die Landſchaft des dem Feinde abgerungenen heimathlichen Bodens, ſei es die See, dieſe zweite Heimath des Holländers, mit der maleriſchen Staffage der Boote und Schiffe, die gleichfalls vom Freiheitskampfe zu erzählen wiſſen. Auch hier die ſchlichte Auffaſſung, welche ihrem Object auf den Leib rückt und es in ſeiner unmittelbaren Erſcheinung zu faſſen ſucht. Daher nimmt ſich der Landſchaftsmaler das erſte beſte Stück der vaterländiſchen Natur zum Vorwurf: einen Fluſs oder einen Canal mit ſeinen Ufern, öde Dünenhügel, eine ſpärlich bewachſene Ebene mit ein paar Bauernhütten oder das flache Geſtade der See. Es ſind ſchlichte aber treue Schilderungen der holländiſchen Natur, welche die Eigenthümlichkeit des Ländchens in der Erdbildung und

beſonders in der Mannigfaltigkeit ſeines durch die Lage am Meere ſo reich entwickelten atmoſphäriſchen Lebens zum Ausdruck bringen. In Letzterem liegt oft auch der hohe maleriſche Reiz. Hinſichtlich der Staffage, der Belebung von See, Geſtade und Land durch Menſchen und Thiere, zeigt ſich gleichfalls der einfache naturaliſtiſche Sinn: die früher gebräuchlichen mythologiſchen und legendariſchen Figuren treten zurück, um den friedlichen oder auch den kriegeriſchen Vorgängen Platz zu machen, mit denen die Vorſtellung des Malers das ganze Land noch erfüllt ſieht.

Dieſer Entwickelung der Landſchaft entſpricht auch die Ausbildung jener kleineren Gattungen der Malerei, welche die Darſtellung der Natur und Wirklichkeit nach allen Seiten zu erſchöpfen ſuchen: das Architekturbild, die Thiermalerei und das Stillleben. Weite Prachtbauten in der kühlen Wirkung eines hellen Tageslichtes, Vereinigungen von Thieren aller Art in Anlehnung an Motive heiliger und profaner Sage, maleriſch angeordnetes Haus- und Prunkgeräth, reichfarbige Blumenſträuſse bilden nun ebenſoviele Vorwürfe für den Künſtler, der die Welt in ihrer maleriſchen Erſcheinung nach allen Seiten zu erfaſſen, nach ihrer charakteriſtiſchen Form und ihrem charakteriſtischen Stoff in maleriſcher Weiſe wiederzugeben ſucht.

Offenbar iſt der Grundzug dieſer ganzen Malerei vor Allem realiſtiſch. Hatte die Kunſt, welche ihr voranging, ihre Stoffe der Phantaſie, der Sage oder dem religiöſen Legendenkreiſe entnommen, ſo will die neue Kunſt, indem ſie das wirkliche Leben in ſeiner vollen Gegenwart ergreift, vor Allem die Erſcheinung in allen ihren kennzeichnenden Zügen, in ihrem vollen Werthe zum Ausdruck bringen. Daher iſt ein beſonderes Merkmal dieſer Malerei die Charakteriſtik, während das ideale Moment entſchieden in den Hintergrund tritt. Ein derber Realismus wiegt vor, frank, unmittelbar

und harmlos, der mit einem bewuſsten oder abſichtlichen Gegenſatz zu anderen Kunſtrichtungen nichts zu thun hat und in dieſer treffenden Schilderung, welche die reale Erſcheinung voll und ohne Reſt giebt, ſeinen künſtleriſchen Werth trägt.

Neben dieſer einen Hauptrichtung, welche mit vollem Rechte die nationale heiſsen kann und als ſolche eine durchaus ſelbſtändige mannigfaltig ſich verzweigende Kunſt begründet, geht eine andere, von mehr akademiſchem Charakter, die auf Italien ihren Blick gerichtet hält und dort von verſchiedenen Kunſtweiſen ihre Vorbilder oder doch Einflüſſe empfängt, ihre beſonderen Wege.

Zunächſt behauptet ſich noch jene ältere, durch die vlämiſche Zuwanderung neu belebte, Kunſtweiſe des ſechszehnten Jahrhunderts, welche unter directem Einfluſſe oder in abſichtlicher Nachahmung italieniſcher Meiſter die Zeit des Ueberganges charakteriſirt. Ihr Gebiet iſt die eigentlich hiſtoriſche Malerei, namentlich die damals beſonders beliebte und weit verbreitete Allegorie. In die neue Zeit ragt ſie mit einzelnen älteren, aber durch ihre beſuchten Schulen um ſo einflufsreicheren Künſtlern herüber, zu denen in erſter Linie Karel van Mander und Cornelis Corneliſsen in Haarlem und Bloemaert in Utrecht gehören. Obgleich meiſt kalt und nüchtern, ja ſelbſt unwahr und manierirt in ihrer Auffaſſung wie in der Färbung und Behandlung, haben dieſe Meiſter ihre Bedeutung nicht nur in der Pflege einer idealen Richtung und akademiſch-theoretiſcher Studien, ſondern namentlich in ihrer Einwirkung auf die letzte Phaſe der holländiſchen Malerei.

Von gröſserer Bedeutung aber, als dieſe Gruppe, iſt die nicht geringe Anzahl derjenigen Meiſter, die auf ihrer italieniſchen Wanderung, insbeſondere in Rom, neue Anregungen empfingen, ohne deſshalb der holländiſchen Auffaſſung

ſich ganz zu entfremden: zum einen Theil in directer Anlehnung an eine Hauptrichtung der gleichzeitigen italieniſchen Malerei, zum anderen in entſchiedenem Anſchluſs an einen in Rom gebildeten deutſchen Künſtler, an Adam Elsheimer.

Was die erſte jener Richtungen anlangt, ſo nimmt ſie ſich — ganz bezeichnend für die holländiſche Anſchauung, welche auch nach Italien die Meiſter begleitet, — vorwiegend die Naturaliſten, an ihrer Spitze Caravaggio, zum Vorbilde. Indem ſich dieſe Meiſter, unter denen G. Honthorſt obenan ſteht, in Italien eine derb realiſtiſche Auffaſſung ſowie eine einheitliche Beleuchtung aneignen, bilden ſie dort ein Moment aus, das bereits in der holländiſchen Kunſt ſelbſt liegt. Dagegen zeigen Elsheimer, ſeine Schüler und Nachfolger — einerſeits Meiſter wie Laſtman, Pijnas und Bramer, andererſeits Poelenburg und die Schaar ſeiner Genoſſen — einen weſentlich anderen Charakter. Es ſind bibliſche und mythologiſche Gegenſtände, welche ſie darſtellen: zumeiſt zahlreiche kleine Figuren in Landſchaften von ſüdlichem Formenreichthum — man könnte ſie arkadiſche heiſsen —, und in denen ſie vor Allem, im Unterſchiede von der nationalen Richtung, rhythmiſche Compoſition und geſchmackvolle Linienführung anſtreben. Allein neben dieſer idealen Tendenz tritt doch wieder ein holländiſcher Zug hervor: dieſe groſsen, eigentlich heroiſchen Stoffe werden nach dem Vorgange Elsheimer's mehr ſittenbildlich, mit einem gewiſſen gemüthlichen Zuge, aufgefaſst. Aehnliche Beſtrebungen zeigen ſich von vlämiſcher Seite in der Landſchaft; doch entwickelt ſich erſt in den ſpäteren holländiſchen Meiſtern das ideale Element ſüdlichen Licht- und Luftſpiels.

Rein künſtleriſch gemeſſen hat dieſe Seite der holländiſchen Malerei bei Weitem nicht den Werth und die Bedeutung, welche der nationalen Richtung zukommen. Zwar werden ihre Vertreter, gerade weil ſie ideale Gegenſtände

behandeln, akademiſch ausgebildet ſind und meiſt eine höhere geſellſchaftliche Stellung einnehmen, von ihren Zeitgenoſſen jenen volksthümlichen Meiſtern entſchieden vorgezogen. Aber ihre Malerei iſt eine Kunſt aus zweiter Hand und entbehrt daher jenes Reizes, den nur eine direct aus der Anſchauung des Künſtlers hervorgehende Naturauffaſſung mit ſich führt. Trotzdem bilden ſie ein nicht unbedeutendes Moment in der Entwickelung der holländiſchen Malerei, indem ſie für die Kunſtweiſe der folgenden Blüthezeit ein ergänzendes und weſentliches Zwiſchenglied abgeben. Durch ihre Vermittelung namentlich erweitert ſich wieder der Stoffkreis: neben der Realität treten die idealen Vorwürfe, die heidniſchen Götter und die chriſtlichen Heiligen, die ſchöne Welt der mythiſchen Geſtalten wieder in die Kunſt ein. Und wenn auch die meiſt wenig begabten Vertreter dieſer Gattung in ihren Werken vielfach nüchtern, unmaleriſch, befangen, ſelbſt barock erſcheinen, ſo haben ſie doch für die Fortentwickelung der holländiſchen Malerei ein weſentliches Verdienſt. Durch ihren Vorgang und Einfluſs wurde der Sinn für rhythmiſche Anordnung und Gruppenbildung wieder angeregt und ausgebildet, während andererſeits jene Auffaſſung der idealen Stoffe, welche in dieſen ein neues Leben einfach aus dem menſchlichen Gemüth heraus und mit natürlicher Empfindung zum Ausdruck brachte, in gröſseren Künſtlernaturen eine neue Kunſtweiſe begründete.

Zweite Periode der holländiſchen Malerei. Die Zeit der Blüthe.

Auch die weitere Entwickelung und Blüthe der holländiſchen Malerei ſteht mit den Zuſtänden des öffentlichen und allgemeinen Lebens in einem inneren Verhältniſs. Nach dem glücklichen Ausgange des groſsen nationalen Freiheitskampfes hatte ſich in Holland durch den raſch eintretenden Aufſchwung des Handels, der Induſtrie und des Ackerbaues bald ein auſserordentlicher Wohlſtand gebildet, an dem bis zu einem gewiſſen Grade ſämmtliche Claſſen der Bevölkerung ihren Theil hatten. Damit ging das Gedeihen und Aufblühen der Wiſſenſchaft in allen ihren Zweigen, wie andererſeits die Ausbreitung der allgemeinen Volksbildung Hand in Hand. Gleichzeitig hatte ſich auf der Baſis des proteſtantiſchen Glaubens ein beſchaulicher religiöſer Sinn, nach Innen gekehrt, ohne Gepränge und mit natürlichem Gefühl dem Höheren zugewendet, ſehr deutlich ausgeprägt und entwickelt; wodurch andererſeits das ſtolze Bewuſstſein weltlicher Selbſtändigkeit und Macht ein glückliches Gegengewicht erhielt.

Mit dieſem Charakter des allgemeinen Lebens ſteht die Kunſt der Epoche in entſchiedenem Einklang. Die Malerei der vorangegangenen Zeit hatte ſich, wie wir geſehen, in der treffenden und naturwahren Charakteriſtik der maleriſchen Erſcheinung, ſei es für das Bildniſs oder die ſittenbildliche

Situation oder die Landſchaft, insbeſondere hervorgethan; eine tiefer gehende Auffaſſung oder vollendet künſtleriſche Durchbildung lag ihr fern. Dagegen beſtrebt ſich jetzt die Kunſt, ohne dieſen Zug aufzugeben, jenes mehr vertiefte, im Volke ſittigend und mildernd ſich ausbreitende Seelenleben in erſter Linie zum Ausdruck zu bringen. Damit in Einſtimmung will ſich das Bewuſstſein von der Bedeutung des Landes wie des Individuums, die Freude an der ſelbſtgeſchaffenen Exiſtenz und deren Lebensformen, nicht mehr bloſs in der derben Erſcheinung der gewöhnlichen Realität kundthun. Vielmehr treibt es nun die Künſtler zur liebevollen Vertiefung in das menſchliche Leben und die umgebende Natur, um überall in der Erſcheinung zugleich deren Innenleben zu erfaſſen und es in ſeinen mannigfaltigen Aeuſserungen an das Licht des Tages zu bringen. So tritt das ideale Moment (im weiteren Sinne des Wortes) in der Darſtellung wieder mehr hervor. Die Malerei dieſer Zeit ſchildert das reale Leben mit nicht geringerer Treue, als die frühere, aber es iſt ihr zugleich darum zu thun, in der maleriſchen Erſcheinung die innere Fülle eines auf ſich beruhenden und in ſich vertieften Daſeins auszuſprechen. Daher geht jetzt das Studium der Natur, aus gemüthlichem ſowohl als aus künſtleriſchem Bedürfniſs, bis zur intimſten Beobachtung und in die kleinſten Details. Im Zuſammenhang damit ſteht die ſchon früher begonnene, nun aber raſch fortſchreitende Ausbildung der einzelnen Gattungen (Genre, Landſchaft, Thierſtück u. ſ. f.) bis in die feinſten Abzweigungen: der Künſtler verwendet die ganze Fülle ſeines Talentes und Könnens auf das eine Gebiet, um in der Schilderung ſeines Objectes den höchſten und vollkommenſten Ausdruck des Lebens zu erreichen. Andererſeits prägt er, durch dieſe volle Beherrſchung des Gegenſtandes, in der Darſtellung um ſo deutlicher und entſchiedener ſeine Individualität aus; die Werke dieſer Epoche erhalten dadurch

alle einen ganz markirten Charakter, noch einen Zug gleichſam individuellen Lebens. Und ſo erſcheint jeder Meiſter als eine in ſich geſchloſſene künſtleriſche Potenz. Das vermehrt noch jenes Gefühl unendlicher Lebensfülle, das auch den Bildern der niederen Gattungen in jener Zeit einen ſo beſonderen Reiz verleiht.

Aber auch im engeren Sinne hat die Kunſt dieſer Epoche eine ideale Seite. Sie wendet ſich wieder der Schilderung idealer, vorzüglich bibliſcher Stoffe zu und weiſs insbeſondere den Lebensinhalt der letzteren durch eine ihr eigenthümliche ſchlichte und natürliche Auffaſſung voller und ergreifender zum Ausdruck zu bringen, als die vorangehende und die nachfolgende Kunſt es vermocht haben. Sie legt einfach, geleitet von dem proteſtantiſchen Geiſte des Jahrhunderts, die eigene religiöſe Empfindung der Zeit in die Geſtalten des alten und neuen Teſtaments. Den volksthümlichen Zug aber, der in dieſen vorwaltet, der ſowohl aus dem patriarchaliſchen Charakter des Alten Teſtaments als aus den ſchlichten Erzählungen und Gleichniſſen des Neuen zu uns ſpricht, weiſs ſie um ſo beſſer zu treffen, als ſie unbefangen charakteriſtiſche Typen der holländiſchen Volksclaſſen, insbeſondere der unteren, zu Figuren und Trägern der alten Legenden, der evangeliſchen Geſchichte macht. Hier hat der chriſtliche Vorgang, obgleich mit dem ergreifenden Ausdruck wahrer und tiefer Empfindung, wie wenn ihn die Theilnehmenden wirklich erlebten, geſchildert, doch ganz das Anſehen, als ob er ſich in Holland ereignet habe, unter den Menſchen dieſes Landes und von dem beſonderen Schlage, den der Maler zu beobachten täglich die Gelegenheit hatte. Das ſind allerdings nicht jene würdevollen feierlichen Geſtalten in idealer Gewandung, von groſsem typiſchem und hiſtoriſchem Zug, aber auch etwas jenſeitig und ſchattenhaft, welche die Kirche ſich gewöhnt hatte auf ihre Altäre zu ſtellen. Sondern

es ſind Darſtellungen aus einem hohen und weitgreifenden Lebensgebiete, zu denen uns der Maler in ein nahes und trauliches Verhältniſs bringt, indem er ſie in die unmittelbare reale Gegenwart verſetzt und die Fülle des eigenen Gemüths und Gefühls in ihnen niederlegt. Und ſo, dem einfach Menſchlichen näher gebracht, erſchienen ſie für den Schmuck und die Weihe des bürgerlichen Hauſes, wofür ſie nun beſtimmt waren, als beſonders geeignet.

Der groſse Künſtler, der dieſe Entwickelung vorzugsweiſe vollzieht, iſt Rembrandt, die groſsartigſte Erſcheinung, welche die holländiſche Kunſt, ja neben Spinoza die holländiſche Cultur überhaupt aufzuweiſen hat. Indem er der Kunſt ſeines Landes eine neue Welt von Stoffen zuführte, vereinigte er zugleich die Gegenſätze, die ſich bildeten, zu einem neuen lebensvollen Ganzen: das eigentlich Holländiſche und Sittenbildliche, das Realiſtiſche und Maleriſche mit der idealen und hiſtoriſchen, in einer ganz anderen Kunſtepoche entwickelten Gattung.

Trat ſchon bei Elsheimer, ja ſchon bei Lucas van Leyden die Neigung hervor, die Geſtalten der chriſtlichen und mythologiſchen Welt in das Natürlich-Menſchliche und Sittenbildliche umzuſetzen, ſo vollzieht Rembrandt dieſen Umwandlungsproceſs noch weit gründlicher, indem er an jenen Figuren und Vorgängen jeden Zug fremder künſtleriſcher Vorbilder tilgt und ihnen den Charakter der holländiſchen wie der eigenen Anſchauung insbeſondere aufprägt. Eine Umbildung alſo, in der er den neu gewonnenen Stoffen mit dem eigenen Weſen ein neues Leben einhaucht. Und darin überhaupt bewährte ſich die groſse Kraft ſeines Genius, daſs er, indem er die Stoffwelt der Kunſt erweiterte, ſie zugleich ihrem Inhalte nach vertiefte. Dadurch, daſs er nahezu alle Gebiete des menſchlichen Lebens umfaſste, erſchloſs er der holländiſchen Malerei eine Welt von Gegen-

ſtänden, die ſie vorher nur in ſehr beſchränktem Maaſse beherrſcht hatte; andererſeits löſte er aus dieſen Stoffen eine Lebensfülle der Erſcheinung, wie ſie vor ihm die Kunſt ſeines Landes auch nicht annähernd gekannt hatte.

Was dabei Rembrandt immer und überall zum Ausdruck bringt, das iſt in natürlichen Zügen eine allgemeine menſchliche Empfindung, auch wo er fremdartige Stoffe in fremdartiger Kleidung und Erſcheinung behandelt. Zugleich bringt er, was er darſtellt, auch das Vergangene und Entlegene, zu unmittelbarer Gegenwart des Lebens, als ob es verſetzt wäre in den Boden ſeiner Heimath und aus dem Volke käme, dem er angehört. Um ſo überzeugender trifft er das Innenleben, als er gern die geſchichtlichen oder ſagenhaften Vorgänge, welche er ſchildert, insbeſondere die der bibliſchen Legende, in den niederen Schichten des Volkes ſpielen läſst, wo die Empfindungen noch ungebrochen, mit urſprünglicher Kraft und Fülle zu Tage treten. Indem er für die Geſtalten des Evangeliums an die Stelle idealer Typen Figuren aus den unteren Volksclaſſen ſetzte und für die Patriarchen des Alten Teſtamentes ſeine Modelle unter den maleriſchen Geſtalten des Judenviertels von Amſterdam ſuchte, handelte er ganz in dem proteſtantiſchen Geiſte ſeines Jahrhunderts und ſeines Landes.

So offenbart ſich ein dem Meiſter ganz eigenthümliches Zuſammenwirken von Eigenſchaften: der realiſtiſche Sinn nämlich, der alles Leben in der Wirklichkeit ſieht und findet, wie ſie vor den Augen ſich abſpielt, verbunden mit einem tiefen maleriſchen Hang zum Phantaſtiſchen, der um die Realität doch wieder den ſchmückenden prächtigen Mantel eines märchenhaften Zaubers zu werfen liebt. Dies eben: das Wunderbare — ein Stück gleichſam von den Schätzen von Tauſend und Einer Nacht — Einem greifbar nahe zu bringen, wie wenn es mit voller Gegenwart

vor den Augen lebte, und dann wieder das alltäglich Wirkliche in eine zauberiſche Ferne zu rücken, in der es, gelöſt von der Laſt irdiſcher Schwere, wie in dem ſchimmernden Lichte einer idealen Welt erglänzt, auftauchend gleichſam aus dem umhüllenden Dunkel — dies eben macht einen guten Theil von Rembrandt's eigenthümlicher Kraft aus. Hierin liegt auch das Ueberraſchende, Wunderbare, Geheimniſsvolle, das den Werken des Meiſters einen ſo eigenen Reiz verleiht. Wirkliches Leben iſt es, merkwürdig wahr in Ausdruck und Bewegung, das vor uns in leiblicher zugleich und ſeelenvoller Gewiſsheit erſcheint, und doch wie heraufbeſchworen aus einer lichteren, ſchöneren Welt, aus der es in die unſrige plötzlich gleichſam herüberleuchtet.

Indem Rembrandt die Welt der Gegenſtände ſowohl vertieft als erweitert, entwickelt er zugleich das Mittel, das recht eigentlich geſchaffen iſt, das Innenleben zum maleriſchen Ausdruck zu bringen, zu ſeiner höchſten Vollendung: nämlich das Helldunkel. Und zwar in jener beſonderen Form, welche mit dem einfallenden Lichte das Auge unmittelbar auf den Mittelpunkt der Darſtellung lenkt und in ahnungsvollen Uebergängen das umgebende Dunkel erſt allmälig erleuchtet. Auch dieſe Ausbildung des Helldunkels hängt mit der Eigenthümlichkeit des holländiſchen Lebens zuſammen. Ganz anderer Art iſt das Helldunkel der italieniſchen Maler: ſie waren gewohnt, Alles in freier Luft, in offenem Licht zu ſehen, während der Holländer bei dem hohen Werthe, den er auf die Behaglichkeit und eine gewiſse Vollendung des häuslichen Lebens legte, die Welt am liebſten ſah, wie ſie in dem heimlichen Spiel und Schimmer des in ſeine Stube einfallenden Lichtes erſchien. So ſteht auch das Helldunkel des Malers mit der Empfindungsweiſe des Volkes in einem inneren Zuſammenhange: es begreift ſich, wie in der holländiſchen Kunſt, an der Stelle claſſiſcher

Geſtaltung und idealer Formenſchönheit, das Helldunkel die hohe Aufgabe übernimmt, über die gemeine Wirklichkeit mit ihren alltäglichen und zum Theil häſslichen Zügen ſeinen idealen Schein oder doch den Reiz des Maleriſchen zu breiten. Daher verleiht Rembrandt den bibliſchen Vorſtellungen, obwohl er ſie zumeiſt wie Hergänge aus den niederen Volksclaſſen ſeines Landes behandelt, ein verklärendes Gepräge; und letztere, die Volksgeſtalten ſelber, hebt dieſe Malerei des Lichts, wie andererſeits der ergreifende Ausdruck ſchlichter Empfindung, verklärend über das Gemeine hinaus.

In ſolcher Darſtellung idealer Motive blieb freilich Rembrandt unerreicht. Auf dieſem Gebiete ſtehen auch ſeine Schüler hinter dem Meiſter weit zurück, indem ſie ſich in unmittelbarer Nachahmung ſeiner Manier, die bei ihm nicht ſelbſtempfunden war, raſch erſchöpften. Dagegen bilden ſich unter ſeinem Einfluſſe eine Reihe von Künſtlern, welche das Leben und Treiben ihres Volkes wie die Natur des Landes in jener innerlichen und intimen Auffaſſung zu vollendetem maleriſchem Ausdruck zu bringen wiſſen. Das Behagen holländiſcher Häuslichkeit, auch in jener feineren und anmuthigen Form, wie ſie unter den höheren Ständen ſich ausgebildet hatte, wird jetzt mit ebenſo viel Meiſterſchaft wie eingehender Liebe, auch in den einfachſten Situationen, immer aufs Neue geſchildert; nicht minder die landſchaftliche Natur in einer das atmoſphäriſche Leben aufs Tiefſte erfaſſenden Stimmung, welche in dem unendlich mannigfaltigen Spiel von Licht und Luft ergreifende Anklänge findet an das Empfindungsleben der menſchlichen Bruſt (vor Allen durch Jacob van Ruisdael). Und jetzt tritt in ausgedehnteſtem Maaſse jene Theilung der Arbeit ein, jene Ausbildung der einzelnen Gattungen in der ſelbſtändigen Darſtellung der verſchiedenſten, ſelbſt geringfügigſten Gegenſtände, wie ſie in der erſten

Epoche vorbereitet worden war. Alles, was ihn umgiebt, jede Erſcheinungsform des ſelbſtgeſchaffenen, nunmehr nach allen Seiten wohl ausgebildeten Lebens, wird dem Maler unendlich werthvoll; denn in dieſen kleinen, gediegenen, ſorglich geſtalteten, in ſich beſchloſſenen und behäbigen Verhältniſſen erſcheint auch das Kleinſte nicht zu klein. Zudem hat ſich das Auge wunderbar geübt und entwickelt und weiſs überall, in der Nähe wie in der Ferne, im Hauſe wie in der Natur, das Maleriſche zu entdecken und zu erfaſſen. Land und Meer, Stadt und Dorf, Haus und Kirche, die ſtillen Beſchäftigungen des Tages und der harmloſe Verkehr in der traulichen Stube, das frohe Behagen in der Kneipe, der Hof mit den wohlgepflegten Thieren, den treuen Gefährten des Landmanns, die Weide mit der Herde — und nicht bloſs dies, ſondern das bloſse Beiwerk des häuslichen Lebens und der landſchaftlichen Natur, die Gartenblumen, deren raffinirte Cultur des Holländers Stolz iſt, die Tafel mit den Früchten der Heimath ſowohl wie der überſeeiſchen Beſitzungen, das reiche Geräth, das weſentlich zum wohlgeordneten Hauſe des Bürgers gehört — das Alles wird zum eigenen Object der maleriſchen Darſtellung. Und wie natürlich bei der groſsen Bedeutung, die das ganze menſchliche Leben gewonnen hat, erſcheint auch das Kleinſte der gröſsten Liebe werth; ja, je unbedeutender an ſich der Gegenſtand, um ſo gröſser das Studium und der Fleiſs, um ſeine Erſcheinung mit vollendeter Täuſchung und in künſtleriſch abgerundeter Form mit maleriſchem Zauber wiederzugeben.

Ausgang der holländiſchen Malerei. Einflufs fremder Kunſt und Verfall.

Rembrandt's Kunſtweiſe iſt eine ſo eigenartige, in ihrer Richtung auf ergreifende Gemüthsſtimmung ſo einſeitige, dafs ſie wohl in ihrer eigenen gleichgeſtimmten Zeit eine ſo groſsartige und mannigfaltige Blüthe der Malerei zur Entfaltung bringen konnte. Allein ſchon ſeine Schüler, ſoweit ſie ihrem Meiſter auf das Gebiet idealer Stoffe folgten, verſanken mehr und mehr in nüchterne Nachahmung. Als dann mit Rembrandt ſelbſt der einzige Träger dieſer groſsen idealen Richtung dahingegangen war, vermochte ſich die von ihm ausgehende Kunſtrichtung und mit ihr die Blüthe der holländiſchen Malerei nur kurze Zeit gegen den Einfluſs fremder Kunſt und gegen den allmäligen Verfall des politiſchen und ſocialen Lebens zu halten. Mit Rembrandt entfloh der Kunſt der lebensvolle Zug des ſchöpferiſchen Geiſtes; und bald blieb nichts mehr zurück als das ſeelenloſe Geſchick geübter Handfertigkeit.

In zwei Richtungen ſehen wir die holländiſche Malerei erlöſchen. Die eine, ſchon vom Anfange an vertreten, entwickelte ſich mit derſelben, wenn auch zeitweiſe ſtark zurückgedrängt, bis ſie ſchlieſslich im offenen Kampfe gegen den groſsen Meiſter noch bei deſſen Lebzeiten Siegerin blieb. Es iſt die akademiſch-hiſtoriſche Richtung, wie ſie

aus den Ateliers der van Mander und Bloemaert hervorgegangen war und ſich in ſteter Berührung mit den geiſtesverwandten Manieriſten Italiens weiter ausgebildet hatte. Die zweite, anſcheinend ganz entgegengeſetzt, aber ſchlieſslich mit jener in eigenthümlicher Weiſe verſchmelzend, iſt die der Klein- und Feinmalerei in ihrer allmäligen Erſtarrung und Ausartung.

Die erſtere, die akademiſche Richtung, hatte auch neben Rembrandt inſofern noch Bedeutung und Berechtigung, als Rembrandt's Kunſtweiſe ſowohl durch die geſchloſſene Beleuchtungsart als durch ihre Nichtachtung der Formenſchönheit für eigentlich decorative Malerei, für die Darſtellung allegoriſcher, allegoriſch-hiſtoriſcher und mythologiſcher Stoffe ungeeignet war. Wo es daher die monumentale Ausſchmückung eines Gebäudes galt, wandte man ſich um ſo lieber an jene Meiſter der akademiſchen Richtung, als allein allegoriſche Vorwürfe oder hiſtoriſche Scenen mit allegoriſchen Bezügen für den Schmuck öffentlicher Gebäude angemeſſen erſchienen. So entſtanden ſchon um die Mitte des Jahrhunderts die Malereien des Huis ten Boſch als gemeinſame Arbeit der Honthorſt, de Bray, de Grebber, C. van Everdingen und der vlämiſchen Meiſter Jordaens und Thulden; und etwa zehn Jahre ſpäter, wieder unter Leitung eines vlämiſchen Künſtlers, des A. Quellinus, die Ausſchmückung des Stadthauſes in Amſterdam. Schon hier geſellten ſich zu den Akademikern Helt Stockade und Bronchorſt Rembrandt's hervorragendſte Schüler und Nachfolger Bol, Flinck und Livens. Indem dieſe ſich der Richtung der Erſtgenannten mehr und mehr anſchloſſen und ſo der Kunſtweiſe des Meiſters entfremdeten, entwickelte ſich andererſeits durch jene neuen Aufgaben ſowie durch die Einflüſſe, welche dieſe Künſtler von fremden Meiſtern einer mehr monumentalen Richtung empfingen, ihr Geſchick und ihre Befähigung zu monumenta-

ler Decoration: dergeſtalt, daſs nach dieſer Seite ihre Kunſtweiſe doch eine gewiſſe Kräftigung erfuhr. Von Rom aus wirkte namentlich das Vorbild des Caravaggio ein; ſodann Rubens in Antwerpen, indem einzelne holländiſche Meiſter vorübergehend ſich daſelbſt aufhielten oder mit Schülern des Rubens zuſammen arbeiteten; in London van Dyck, ſofern eine nicht unbeträchtliche Anzahl holländiſcher Maler neben jenem als Bildniſsmaler am Hofe Karl's I. beſchäftigt waren (wie die Mytens, Janſon, Hanneman, Faes u. A.). Endlich blieb aber auch Rembrandt ſelbſt auf dieſe ihm entgegengeſetzte Richtung nicht ohne Einwirkung. Seine Kunſtweiſe war ſo mächtig, daſs ſich ihr kaum Einer der begabteren holländiſchen Künſtler jener Zeit völlig zu entziehen vermochte. Allein auch direct wirkte ſie auf die Künſtler der akademiſchen Richtung ein, indem, wie bemerkt, mehrere der befähigtſten Schüler Rembrandt's (ſo Bol, Backer und Flinck) ſich jener akademiſchen Richtung zuwandten, welcher ihre erſten Lehrer angehört hatten, und nun doch von dem ſtarken Gepräge der Kunſt ihres Meiſters manche Züge in ihre neuen Aufgaben mit hinübernahmen.

Die erfreulichſte Blüthe aber, welche die holländiſche Malerei in der Berührung mit einer fremden Kunſt, der italieniſchen treibt, iſt die auf italieniſchem Boden gewachſene und in Wechſelwirkung mit italieniſchen Meiſtern, insbeſondere mit Claude Lorrain ausgebildete Richtung der holländiſchen Landſchaftsmalerei. Sie wählt ſich ihre Motive in der italieniſchen Natur und ſtaffirt dieſelben zum Theil ſo reich und mannigfaltig, daſs ſich die Bilder dem Sittenbild nähern. Sie gipfelt in Jan Both, der die Formen der italieniſchen Landſchaft zwar nicht mit dem ſtilvollen Sinne des Claude auffaſst — darin ſchlieſst ſich dieſem Swanevelt enger an —, aber ihre Erſcheinung in dem glühenden Lichtſchimmer des ſüdlichen Himmels mit einer

Meiſterſchaft wiedergiebt, wie Cuyp den heimathlichen Boden. Das Sittenbild inmitten der italieniſchen Landſchaft, die Motive aus dem Hirten- und Bauernleben Italiens in ihrer natürlichen Verbindung mit der Landſchaft und der Schilderung des Viehes, hat in P. de Laer ſeinen erſten erfolgreichen Vertreter, in Berchem und namentlich in K. du Jardin ſeine höchſte künſtleriſche Vollendung gefunden. Von Letzteren aber empfangen die holländiſchen Meiſter verwandter Richtung, die Italien nicht geſehen haben, namentlich A. van der Velde und Ph. Wouwerman, einen nicht unweſentlichen Einfluſs.

Doch war dieſer Aufſchwung, den die holländiſche Malerei durch ihre Berührung mit der italieniſchen Kunſt und Natur auf beſchränkten Gebieten nahm, nicht von langer Dauer.

Schon in der Zeit ihrer Blüthe trug jene akademiſch-hiſtoriſche Richtung theilweiſe den Stempel unwahrer Empfindung, geſuchter Auffaſſung und manierirter Formengebung; letztere zudem lieſs der ſtets wieder durchbrechende holländiſche Realismus in einem doppelt eigenthümlichen, zuweilen ſelbſt lächerlichen oder widerwärtigen Lichte erſcheinen. Andererſeits ging die Klein- und Feinmalerei, welche, anſcheinend von einer ganz anderen Anſchauung ausgegangen, ſich immer einſeitiger ausbildete, ganz ähnliche Wege, um ſchlieſslich ebenfalls in Manier zu erſtarren. Der mehr und mehr in behäbiges Philiſterthum und kleinlichen Eigennutz verſinkende Geiſt der holländiſchen Nation, welche von England nur um ſo raſcher überflügelt wurde, als ein oraniſcher Prinz auch den Thron von England beſtiegen hatte, prägte der holländiſchen Malerei immer mehr den Charakter des Kleinen und Kleinlichen auf. Nun wurde jene Feinmalerei in allen den Gattungen, welche ſchon die vorige Periode ausgebildet hatte, die ausſchlieſslich herrſchende. Raſch vollzieht ſich nun auch in dieſen Gattungen

der Verfall; und indem der anfängliche Gegenſatz zwiſchen beiden Richtungen: der Decorationsmalerei mit monumentalem Anſpruch und dem mit nüchterner Sauberkeit ausgeführten Bilde des Kleinlebens, mehr und mehr erliſcht, tritt zugleich die innere Verwandtſchaft, die gleiche Kälte, Glätte, Flachheit und Manier, immer mehr zu Tage. Es war die Zeit, wo Dou und Mieris mit den höchſten Preiſen bezahlt wurden und eine Reihe von Schülern und Nachahmern ſie an Feinheit und Durchführung noch zu überbieten ſuchten. Im Stillleben wird nun namentlich die Blumenmalerei ausgebildet; indem ſie mit der Liebhaberei an wirklichen Blumen wetteifert, geht ſie erſt recht auf täuſchende Nachahmung der Natur bei höchſter Durchführung aus und erſcheint daher als der glücklichſte Vorwurf für eine ſolche Behandlungsweiſe. Das Bildniſs wird durch Netſcher, Mieris und ihre Nachfolger ganz in das Genreartige und damit gleichfalls zu einem Zweige der Feinmalerei herabgedrückt. Die alte arkadiſche Landſchaft, aus Elsheimer hervorgegangen, die in ihrer idealen Richtung, ihrer mythologiſchen Staffage, dem geringen Umfang und der ſauberen, glatten Durchführung dem Zeitgeſchmack ganz beſonders entſprach, wurde neu belebt und fand bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ihre Anhänger, die immer mehr in flache Manier und geleckte Ausführung verfielen. Endlich wurden jene beiden Richtungen, die akademiſch-decorative Malerei ſowohl als die Darſtellung der ſüdlichen Landſchaft, unter dem Einfluſs der franzöſiſchen Akademie immer glatter, ſüſslicher, kleinlicher, bis ſie allmälig in Laireſſe und mehr noch in den van der Werffs, Terweſten, Hoet und Ihresgleichen mit jener Feinmalerei des Sittenbildes und der arkadiſchen Landſchaft in Eins verſchmolzen.

Inzwiſchen hatte auch im Lande ſelbſt die Theilnahme an der Kunſt mehr und mehr abgenommen; ebenſo ſchmolz

die Zahl der Künſtler raſch zuſammen, und ſo ging um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die alte holländiſche Malerei auch mit dieſen ihren letzten Ausläufern zu Ende. Mit den Künſtlern, die um dieſe Zeit wieder auf die Meiſter der Blüthezeit, namentlich auf die Landſchaftsmaler, zurückgriffen, beginnt in Holland die moderne Malerei.

FRANS HALS.

LEBENSLAUF,

KÜNSTLERISCHER ENTWICKELUNGSGANG

UND WERKE.

Lebensabriſs.

Eine Biographie des Frans Hals hat es heute nicht mehr mit einer Ehrenrettung des Meiſters zu thun. Vor etwa fünfundzwanzig Jahren begann ſich das Intereſſe für den Künſtler wieder zu regen; in dem letzten Jahrzehnt ſind ſeine Verdienſte durch Schrift und Bild, zuletzt (1873) durch das Hals-Album in 20 Radirungen von Unger's Hand mit Text von C. Vosmaer, gebührend und in mannigfacher Weiſe gewürdigt, während durch A. van der Willigen's verdienſtvolle Forſchungen auch das Bild des Menſchen in ſeinen allgemeinen Umriſſen wiedergewonnen iſt. Und wie die Vertreter der Literatur, wie die Meiſter der Radirnadel, ſo hat auch in den Preiſen für ſeine Gemälde die Zunft der Kunſtliebhaber dem Meiſter Hals ihre volle Anerkennung gezollt.

Frans Hals wird jetzt nicht mehr nebenher unter der groſsen Zahl holländiſcher Bildniſsmaler aufgezählt. Vielmehr nennt man ihn an der Spitze der erſten Blüthenepoche der ſelbſtändigen holländiſchen Kunſt, als den genialſten unter den Zeitgenoſſen, der nur hinter Rembrandt zurückſteht, als den einfluſsreichſten Lehrer, als Begründer des nationalen Sittenbildes und als einen Bildniſsmaler, welcher neben den erſten Meiſtern dieſes Kunſtzweiges genannt zu werden verdient.

Als Vorort der nationalen und volksthümlichen Richtung der erſten Epoche der holländiſchen Malerei bezeichneten wir in der vorausgehenden Ueberſicht die Stadt Haarlem, als den Bahnbrecher und Hauptvertreter dieſer Richtung Frans Hals.

Frans Hals ſtammt aus einer alten Patrizierfamilie Haarlems, deren Mitglieder ſich bis auf den Vater unſeres Frans faſt zweihundert Jahre lang in den höchſten Aemtern der Stadt nachweiſen laſſen. Im Jahre 1579 verlieſsen die Eltern des Meiſters, wahrſcheinlich um den Kriegsnöthen zu entgehen, die gerade damals hart bedrängte Stadt und begaben ſich nach Antwerpen. Hier wurde Frans — wie wir mit Wahrſcheinlichkeit annehmen dürfen — geboren (nicht, wie ältere Kunſtſchriftſteller angeben, in Mecheln) und zwar nach der gewöhnlichen Annahme im Jahre 1584. Doch fehlen uns darüber, wie überhaupt für die Jugendzeit des Künſtlers, bisher urkundliche Anhaltspunkte. Dieſe finden ſich erſt mit dem Jahre 1611, in welchem der Meiſter einen Sohn in Haarlem taufen läſst, den ihm ſeine Gattin Anneke Harmensz geboren hatte. Auch über den Zeitpunkt, wann Frans Hals nach Haarlem zurückgekehrt, fehlt uns jede ſichere Nachricht; vermuthlich war dies jedoch ſchon in ſeiner Kindheit der Fall[1]), da Karel van Mander († 1606), der Lehrer des Hals, bereits 1602 Haarlem verlieſs und zudem der jüngere Bruder des Frans, Dirk Hals, welcher ſchon 1617 Ehrenmitglied der Rhetorykkamer war, als in Haarlem geboren bezeichnet wird.

Die nächſten Nachrichten, welche wir über den Meiſter haben, ſind für ihn nichts weniger als ehrenvoll. Am 20. Februar 1616 erſcheint derſelbe auf eine Vorladung wegen

[1]) Ein anderes Mitglied ſeiner Familie, Jooſt Hals van Antwerpen genannt, war ſchon im Jahre 1608 in Haarlem wieder anſäſſig.

Mifshandlung ſeiner Gattin vor dem Magiſtrate und verſpricht »ſich zu beſſern und ſich der Trunkenheit und ähnlicher Ausſchweifungen zu enthalten«. Wenige Tage darauf ſtirbt ſeine Frau, indeſs ſchwerlich in Folge jener Mifshandlungen; denn ſonſt wäre ohne Zweifel dem einfachen Verweis eine criminelle Unterſuchung und Beſtrafung gefolgt. Nach Verlauf von kaum einem Jahre, am 12. Februar 1617, verheirathet ſich der Meiſter wieder, und zwar mit Lysbeth Reyniers aus Haarlem, die ihn ſchon nach neun Tagen zum Vater macht. Nehmen wir hierzu noch die verſchiedenen Nachrichten über ſeine Vermögensverhältniſſe, namentlich den Umſtand, daſs im Jahre 1652 ſogar ein Theil ſeines Mobiliars und die bei ihm befindlichen Gemälde zu Gunſten eines Bäckers, wegen rückſtändiger Schulden und vorgeſtreckter Gelder im Betrage von 200 Carolus-Gulden, verpfändet werden muſsten, ſo gewinnen wir daraus, wie A. van der Willigen ſich bezeichnend ausdrückt, »das Bild eines Mannes ohne Regel und Grundſätze, der zwar aus guter Familie in guten Manieren und guten Sitten aufgewachſen iſt, ohne jedoch zu ſehr auf ſie zu halten; eines Mannes, welcher trotz groſser Fehler ſtets ſeines hervorragenden Talentes wegen geachtet wurde; kurz das Bild eines Mannes von auſserordentlichen Leidenſchaften«. Jedenfalls dürfen wir Hals wegen jener Ausſchreitungen nicht mit unſeren modernen Moralbegriffen meſſen. Hals iſt kein Charakter im modernen Sinne, ebenſowenig wie manche der groſsen italieniſchen Künſtler des fünfzehnten Jahrhunderts, aber ein ganzer Künſtler wie jene, und will nur mit dem Maaſse ſeiner Zeit, nicht nach unſeren, gleichfalls nur für unſere Zeit feſtſtehenden Begriffen beurtheilt ſein.

Dieſe Auffaſſung wird durch verſchiedene Umſtände beſtätigt, welche günſtiger für den Meiſter ſprechen, als die eben erwähnten Nachrichten. Zwei gelehrte Haarlemer Zeit-

genoſſen, Ampzing und Schrevelius, gedenken in ihrer Beſchreibung der Stadt Haarlem, ihrer Merkwürdigkeiten und ihrer groſsen Männer des Meiſters in ehrenvoller Weiſe. Beiden war er vermuthlich auch perſönlich näher bekannt, wie wir aus der Art, in welcher ſie ſeiner erwähnen, und aus dem Umſtande, daſs er ihre Bildniſſe malte, zu ſchlieſsen berechtigt ſind. Finden wir doch auch unter den Pathen ſeiner Kinder andere angeſehene und reiche Bürger der Stadt. Schon in den Jahren 1617 und 1618, alſo kurze Zeit nach jenem Verweiſe durch den Magiſtrat und nach der beſchleunigten Hochzeit mit Lysbeth Reyniers, iſt Frans Hals nebſt ſeinem Bruder Dirk Ehrenmitglied der Rhetoriker-Geſellſchaft »de Wijngaardranken«; beide waren auch Mitglieder der Haarlemer Bürgergarde, und im Jahre 1644 gehört Frans zu den Vorſtehern der Gilde.

Doch mit zunehmendem Alter gerieth Meiſter Hals, zudem wohl ein ſchlechter Haushalter, allmälig in traurige Verhältniſſe. Im Jahre 1652 erhielt der Bäcker Jan Yken, wie bereits erwähnt, für Brodſchuld und aufgenommenes Geld im Betrage von 200 Carolus-Gulden eine Anzahl Gemälde und Möbel zugewieſen, welche derſelbe jedoch zur freien Benutzung auf Widerruf dem Meiſter überlieſs. Im Jahre 1661 wurde dem bejahrten Künſtler die Zahlung des Gildebeitrags erlaſſen. Im folgenden Jahre wurde ihm auf ſein Geſuch vom Magiſtrate eine Unterſtützung von 50 fl. und ein Vorſchuſs von 150 fl. bewilligt, der in beſtimmten Raten abgezahlt werden ſollte, aber gewiſs nicht heimgezahlt wurde; denn im Januar 1664 gewährt ihm die Stadt auf ſeine Bitte um Feuerungsmaterial und Beihilfe zur Miethe drei Fuhren Torf und die Zahlung des reſtirenden Miethzinſes. Und wenige Wochen darauf beſchlieſsen die Väter der Stadt, Frans Hals lebenslänglich eine jährliche Unterſtützung von 200 fl. zu bewilligen, welche ihm bereits vom 1. October des verfloſſe-

nen Jahres an ausbezahlt werden ſollte. Es iſt dies ein ebenſo ehrenvolles Zeugniſs für die Stadtverwaltung von Haarlem (denn damals erkannte und ehrte man das Talent nur, ſolange es etwas leiſtete oder ſogar nur, ſolange es in der Mode war) wie für Frans Hals, dem dadurch die Anerkennung ſeiner Leiſtung als Künſtler, zugleich aber auch ſeiner Stellung als achtbarer Bürger ertheilt wurde. Nur noch wenige Jahre ſollte der hochbetagte Greis, an Schaffenskraft noch ein Jüngling, dieſe Wohlthaten ſeiner Vaterſtadt genieſsen: am 7. September 1666 nahm ein ärmliches Grab in der Hauptkirche ſeine ſterblichen Reſte auf. Die Koſten des Begräbniſſes betrugen 4 fl., d. h. wenig mehr als den Preis eines Armenbegräbniſſes. Faſt zehn Jahre ſpäter erinnern die Urkundenbücher der Stadt noch einmal an den groſsen Meiſter: die luſtige Lysbeth Reyniers, die Wittwe des Künſtlers, erhält am 26. Juli 1675, weil ſie, hochbejahrt, im tiefſten Elend lebt, auſser dem gewöhnlichen Armengelde eine wöchentliche Unterſtützung von ſieben Stuiver.

Faſt alle dieſe, leider nur dürftigen, Einzelheiten über das Leben des Frans Hals verdanken wir der Urkundenforſchung des Dr. A. van der Willigen, welche derſelbe in ſeinem bekannten Werke »Les artistes de Harlem« (1870) niedergelegt hat. Die kurze Biographie eines Zeitgenoſſen, des Mathias Scheits, der, in Hamburg geboren und ſpäter dort anſäſſig, in Haarlem als Schüler des Philips Wouwerman den Frans Hals perſönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, bringt daneben zwar nichts Neues und mehrere Thatſachen nicht einmal genau; aber als Zeugniſs eines Zeitgenoſſen und Bekannten und durch die rührende Naivität des Berichtes haben ſie doch ein beſonderes Intereſſe, weshalb ich ſie hier folgen laſſe:

»Den Treffeliken Conterfeiter Frans Hals van Harlem heeft geleert by Carel Vermander van Molebeke,

hei is in ſein Jeugt wat lüstich van leven geweest, doen hy out wass ende met ſein Schildern (het welck nu nit meer wass als weleer) nit meer de Kost verdinen kon, heeft hey eenige Jaren tot dat hey ſtarff, van de Ed: Ovricheit van Haerlem seker gelt tot sein onderhouding gehat, om de deugt seinder Konst. hei is omtrent Anno 65 off 1666 gesturven, ende na myn gissen wel 90 Jaren off niet veel minder out geworden.«

Auf Hochdeutſch:

Der treffliche Bildniſsmaler Frans Hals von Haarlem hatte bei Karel Vermander aus Molebeke gelernt. Er hat in ſeiner Jugend ein recht luſtiges Leben geführt: als er alt war und mit ſeinem Malen, welches jetzt nicht mehr ſo war als früher, nicht mehr den Lebensunterhalt verdienen konnte, hat er einige Jahre bis zu ſeinem Tode von dem Magiſtrat der Stadt Haarlem eine feſte Geldſumme zu ſeinem Unterhalt bekommen zum Lohn für die Meiſterſchaft ſeiner Kunſt. Er ſtarb um das Jahr 65 oder 1666, nach meiner Vermuthung wohl 90 Jahre alt oder doch nicht viel weniger.

Scheits hat dieſe Notiz als Nachtrag in ſein Exemplar des »Schilderboeck« von K. van Mander eingetragen. Von beſonderem Intereſſe iſt, daſs die Meiſter, die er für ſein »Memorial« unter der reichen Zahl der vlämiſchen und holländiſchen Künſtler auswählt, auſser ſeinem Lehrer Wouwerman, noch Rubens und Jordaens, Rembrandt und Frans Hals ſind — alſo gerade die Meiſter, welche erſt jetzt wieder als die Altmeiſter der vlämiſchen und der holländiſchen Malerei anerkannt werden, während kein anderes altes Zeugniſs ſie ſo klar und ausſchlieſslich als die Spitzen jener beiden Schulen bezeichnet.

Entwickelungsgang des Künftlers.

Um eine Ueberficht über die Werke des Frans Hals zu gewinnen und daran feine künftlerifche Entwickelung und Bedeutung uns zu vergegenwärtigen, bieten die acht Gemälde im Mufeum feiner Vaterftadt Haarlem den günftigften Anhalt. Sämmtlich »Doelen-« und »Regentenftucken« mit einer gröfseren Zahl von Perfonen, umfaffen fie nahezu den ganzen uns bekannten Zeitraum feiner Thätigkeit — ein halbes Jahrhundert (vom Jahre 1616 bis 1664). Und zwar ift jeder Fortfchritt, jede neue Entwickelungsphafe des Künftlers durch eines oder mehrere diefer grofsen Meifterwerke vertreten. Bereits Vosmaer hat in feiner einleitenden Ueberficht über die ältere holländifche Malerei in feinem Werke über Rembrandt (Rembrandt, fa vie et fes oeuvres. 2. Aufl., S. 50 f.) die Befprechung der künftlerifchen Entwickelung des Frans Hals an diefe Werke im Rathhaufe zu Haarlem angeknüpft. Mit Recht ift man ihm feitdem gefolgt.

Das früheft unter diefen Bildern ift das Feftmahl der Offiziere des Haarlemer Schützencorps zum heiligen Georg. Das Bild, vom Jahre 1616 datirt, ift überhaupt — ausgenommen das kleine, noch etwas ängftlich behandelte Bildnifs des Scriverius im Befitze von M. Warneck in Paris, datirt 1613 — das früheft datirte Werk, welches uns von der

Hand des Meiſters erhalten iſt. Daſſelbe zeigt noch manche Verwandtſchaft mit den älteren Haarlemer Meiſtern, namentlich mit Frans Pietersz de Grebber und Cornelis Corneliſſen van Haarlem, von denen das Muſeum daſelbſt gleichfalls verſchiedene groſse Portraitſtücke beſitzt; zugleich aber auch mit dem alten Karel van Mander, der bereits in der 1617 geſchriebenen Biographie zu der zweiten Auflage ſeines Schilderboek der Lehrer von Frans Hals genannt wird, ein Zeugniſs, an dem zu zweifeln wir nicht berechtigt ſind. Mit den Gemälden des van Mander, welcher einer der vornehmſten Vertreter der akademiſch-italieniſchen Richtung war, aber namentlich in ſeinen ſeltenen Portraits Energie des Ausdrucks und ſichere Behandlung zeigt, hat jenes Bild noch das röthliche Colorit, kalte Schatten, eine gewiſſe Verſchmolzenheit und ſelbſt Glätte im Vortrag gemein. Freilich iſt dies nur noch ſtellenweiſe und in geringem Maaſse der Fall; wie begreiflich, da Hals damals ſchon ſeit mindeſtens 13 Jahren das Atelier ſeines Lehrers verlaſſen und ſeitdem ſich durch eigene Thätigkeit, deren Erzeugniſſe uns leider nicht mehr erhalten ſind, ſich weiter entwickelt hatte.

Was hier noch alterthümlich iſt, hat der Meiſter von der älteren, ihm vorangehenden, Malergeneration Haarlems, den Corneliſſen, van Mander, de Grebber u. A., übernommen, alſo von Künſtlern, die wir noch gemeinſam mit den gleichzeitigen Malern der ſüdlichen Provinzen als Mitglieder der Einen niederländiſchen Malerſchule zu betrachten haben. Durchaus falſch iſt es aber, Frans Hals deſshalb, wie es geſchehen, zu einem Schüler von Rubens oder gar zum »Colporteur von Rubens' Kunſtweiſe nach Holland«, wie ſich Waagen ausdrückt, zu machen. Denn im Jahre 1600, als Hals ſich ſehr wahrſcheinlich ſchon unter den Schülern des Karel van Mander befand und vermuthlich ſchon ſeit längerer Zeit ſeine Geburtsſtadt Antwerpen verlaſſen hatte, ging

der junge Rubens gerade nach Italien und bildete erſt dort ſeine eigenthümliche, der holländiſchen Malerei vielfach entgegengeſetzte, Kunſtweiſe aus. Allerdings erhält Holland während des Krieges und noch nach demſelben, wie wir in der vorausgeſchickten Ueberſicht geſehen haben, Zuzug und weſentliche Förderung in ſeiner Kunſtentwickelung durch eine Reihe von tüchtigen Künſtlern aus Brabant und Flandern. Allein die meiſten derſelben erleiden bald ihrerſeits den Einfluſs der ſich raſch und ſcharf ausprägenden holländiſchen Malerei; ja die jüngeren unter ihnen werden echte Holländer, während umgekehrt die kleinere Zahl von holländiſchen Malern, die ſich ganz oder zeitweiſe in Antwerpen oder in anderen Städten der ſpaniſchen Niederlande niederlaſſen, von ihrer holländiſchen Eigenthümlichkeit wenig oder gar nichts einbüſsen.

Frans Hals war bereits 32 Jahre alt, als er jenes früheſte uns erhaltene Werk ausführte. Er tritt uns in dieſem Gemälde bereits als durchaus ſelbſtändiger Meiſter entgegen, der im Anſchluſs an die ältere holländiſche Portraitmalerei, wie dieſelbe in einer faſt hundertjährigen Entwickelung von Jan van Scoreel bis auf Hals ſelbſt in den Gemälden des Haarlemer Muſeums vor uns ſteht, ſich durch eigene Studien zu völliger Freiheit durchgearbeitet hat. Es iſt dies ſchon in einem höheren Maaſse der Fall, als bei ſeinen meiſt älteren Zeitgenoſſen Mierevelt, Moreelſe, J. G. Cuyp, ſelbſt bei J. van Raveſteyn und Th. de Keyſer, die gleichzeitig in den Hauptorten Hollands als Bildniſsmaler thätig waren. Was uns in jenen älteren Bildern bei aller Friſche und Lebendigkeit der Auffaſſung, bei aller Breite des Machwerks noch unangenehm berührt: der Mangel jeglicher Compoſition, eine gewiſſe Gezwungenheit der Stellungen, das ſchwere, meiſt allzu braune Colorit und ſelbſt die bunte, unruhige Färbung — Alles dies iſt hier faſt vollſtändig überwunden. So

durfte Schrevelius, welcher gerade und ausſchlieſslich dieſes Bild des Meiſters beſonders hervorhebt, mit gerechtem Stolz von ſeinem Landsmann ſagen: »omnes superat inusitato pingendi modo, quem peculiarem habet.«

Die Behandlung des Bildes iſt jenen Malern gegenüber ſchon breit und paſtos: in den Köpfen zwar noch ſorgfältig und verſchmolzen, im Koſtüm und Beiwerk aber bereits von meiſterlicher Sicherheit und Breite, in einzelnen Händen ſchon von ſeiner einzigen ausdrucksvollen Kürze. Das bräunliche Colorit iſt ſehr warm, kräftig, von auſserordentlicher Leuchtkraft und in einem tiefen Geſammtton gehalten, den er ſpäter ſelten wieder erreichte. Die Anordnung iſt eine völlig freie und ungeſuchte. Und nun erſt die Charakteriſtik! Man ſieht es dieſen wackeren Bürgern an, daſs ihnen das »Zweckeſſen«, welchem ſie ſich ſo unbekümmert, ſo von ganzem Herzen hingeben, doch nicht letzter Zweck iſt; wir erkennen in ihnen die Söhne der Männer, welche die heldenmüthige Vertheidigung von Haarlem geleitet und durchgekämpft haben, ihrer Thaten ſich wohl bewuſst, aber auch zu neuem Kampfe bereit. Der Humor herrſcht an der Tafelrunde, aber er iſt, wie Frans Hals ihn wiedergegeben, in Haltung und Ausdruck mit einem Ernſt und mit einer Würde gepaart, die uns in ſpäteren Bildern des Meiſters kaum wieder entgegentreten.

Denn voll des ungebundenſten Humors und von breiteſter Behandlung ſind bereits die beiden mir bekannten Genrebilder aus demſelben Jahre 1616: »Das luſtige Trio«, welches vor etwa zehn Jahren ſich in Belgien befand und (ſo viel ich weiſs) nach Amerika verkauft wurde, aber in einer trefflichen Copie — anſcheinend von der Hand des Bruders Dirk Hals — im Berliner Muſeum (Suermondt'ſcher Ankauf) erhalten iſt, ſowie »Der Häringshändler« in der Sammlung des Lord Northbrook zu London.

Letzterer iſt eine ganz originelle Figur: eine derbe Greiſengeſtalt von 73 Jahren, trägt er in der einen Hand den Fiſchkorb, während er mit der anderen einen Häring hochhält und in lautem Ausruf anpreiſt; und doch laſſen ſeine feine ſchwarze Tracht und das Wappen eines ſpringenden Pferdes im Grunde des Bildes vermuthen, daſs wir hier einen Haarlemer Patrizier vor uns haben, der wohl alljährlich ſeine ſtattliche Zahl von Booten mit der Häringsflotte an die ſchottiſche oder norwegiſche Küſte ſendet, aber unverhohlen in naivem Humor ſich auf der Leinwand mit dem edlen Fiſch zuſammen verewigt ſehen will, der ihn zum reichen Manne gemacht hat [1]). Aehnlich wie in dem Schützenſtück ſind die Farben hier noch etwas hart, die Carnation von etwas ſchwerem Roth, aber die Zeichnung und Behandlung, zumal der Hände, der Fiſche und des ſonſtigen Beiwerks, iſt ſchon von meiſterhafter Breite; und ſtatt des bräunlichen warmen Tones in dem gleichzeitigen Doelenſtück des Haarlemer Muſeums iſt hier ſchon der kühlere graue Ton anzutreffen, der für Hals fortan — freilich in ſehr weſentlichen Abſtufungen — charakteriſtiſch bleibt.

Dieſer helle graue Geſammtton bei kräftigen, aber etwas harten Localfarben findet ſich auch in dem bereits genannten »Luſtigen Trio«, einem Bilde von derbem aber unwiderſtehlichem Humor und treffender Charakteriſtik. Ein nicht mehr junger Kriegsmann mit hochgeröthetem Geſicht, die kleine Mütze mit dem Fuchsſchwanz auf dem Ohre, hat einer friſchen jungen Dirne in reicher Kleidung, die er auf ſeinem

---

[1]) In den »Additions« zu A. van der Willigen's Werke (Les Artistes de Harlem, p. 348 f.) iſt das obengenannte Gemälde genau beſchrieben nach einem Kataloge der am 15. Juni 1772 ſtattgehabten Verſteigerung der Galerie van Tol zu Leiden, auf welcher daſſelbe für 15 fl. durch einen Herrn Delfos erſtanden wurde. Der Beſchreibung des Bildes wird hinzugefügt: On sait que c'est le portrait du fameux Piro, autre-fois messager et rhétoricien de la ville de Leiden.

Knie ſchaukelt, eindringlich zugeredet. Er wartet zuverſichtlich auf die Antwort, welche die den Beſchauer halb ſchelmiſch, halb verlegen anlächelnde Schöne auszuſprechen zögert, während ein munterer Burſche mit dichtem Haarwuchs (in der Copie iſt ungeſchickter Weiſe eine Dirne an ſeine Stelle geſetzt) mit einer wüſten, nicht miſszuverſtehenden Geſte die Antwort giebt. Eine köſtliche Scene von der Art, wie ſie uns bei Shakeſpeare aus dem Kreiſe des tollen Prinzen Heinz geläufig ſind.

Wie dieſelben auch in der gleichzeitigen Poſſe und Comödie Hollands uns entgegentreten, in den Stücken eines Brederoo und Coſter, denen ſich auch die vornehmen Dichter wie Hooft und Huygens gelegentlich anſchlieſsen, das hat Vosmaer ausführlich mit vielem Glück und Geſchick in ſeinem Texte zu Unger's Hals-Album allen denen dargelegt, welchen das holländiſche Drama nicht verſtändlich oder dem Inhalte nach nicht mehr genieſsbar iſt. Will man demſelben ein höheres Intereſſe abgewinnen, ſo darf man dieſes eben nicht in dem poetiſchen Werthe ſuchen, ſondern in der culturhiſtoriſchen Bedeutung, insbeſondere in der Stellung zu den Künſten, zur Malerei. Denn der Sinn der Holländer jener Zeit war ein ſo rein maleriſcher, daſs ihr Drama, ſpeciell die Comödie, ſtatt einheitlicher Handlung, ſtatt dramatiſcher Erfindung nur Charakterfiguren und Scenen von groſser komiſcher Kraft, aber ohne Zuſammenhang und ohne Handlung giebt. Daher erſcheinen uns dieſe zum Theil meiſterhaft geſchilderten Volkstypen und Scenen wie Motive zu den Volksfiguren und Sittenbildern eines Frans Hals, eines Dirk Hals, Buytenwech u. ſ. f. oder umgekehrt wie lebensvolle Schilderungen nach Bildern dieſer Meiſter.

Vor den holländiſchen Bühnenhelden haben dieſe maleriſchen Charakterfiguren auch das Eine noch voraus, daſs ſie bei aller Derbheit des Humors das Cyniſche doch nur ſtreifen,

ohne lüſtern oder gemein zu ſein, während in den Poſſen völlig platte und gemeine Handlungen auf der Bühne vor ſich gehen oder mit erſchreckender Behaglichkeit wiedererzählt werden. Selbſt der edle Huygens, ein Muſter von Strenge gegen ſich und von eiſernem Fleiſs, läſst ſich von einem falſchen naturaliſtiſchen Streben verleiten, an ſeiner braven Trijntje, die für ihre naive Unkenntniſs der Groſsſtadt und ihrer Auswüchſe durch die Strauchdiebe Antwerpens bereits hart genug geſtraft iſt, obenein noch in empörender Weiſe wüſtes Spiel treiben zu laſſen.

Dieſe ergötzlichen Erzählungen, dieſe komiſchen Charakterfiguren aus dem Volke haben, für ſich betrachtet und mehr noch in Verbindung mit jenen Gemälden des Frans Hals und der ihm ſich anſchlieſsenden Schüler und Meiſter, inſofern einen beſonderen Werth, als ſie zur Erläuterung derſelben dienen und uns von der groſsen Zahl derartiger Bilder, die nicht auf uns gekommen ſind, wenigſtens eine Vorſtellung geben. Mindeſtens gilt dies von gröſseren Compoſitionen; denn auſser dem »Trio« kennen wir bisher an Originalwerken nur noch den »Junker Ramp mit ſeiner Liebſten«, eine »Luſtige Tiſchgeſellſchaft« und den »Rommelpotſpeeler«. Daſs ihre Zahl aber einſt eine beträchtliche war, daſs die Verkennung des groſsen Meiſters, zumal in ſolchen »gemeinen Gegenſtänden«, zwei Jahrhunderte hindurch die weitaus gröſste Zahl derſelben untergehen lieſs, in dieſer Anſicht beſtärkte mich der Fund einer Reihenfolge von vier Aquarellen nach Frans Hals, von der Hand eines Copiſten aus dem letzten Jahrhundert, welche in lebensgroſsen Halbfiguren auſser der Reproduction des »Junker Ramp und ſeines Liebchens« zwei ähnliche Compoſitionen ſolcher claſſiſch holländiſchen Liebespaare, ſowie einen luſtigen Trommler, der ſich gar nicht ſatt lachen kann über den dumpfen Ton des Kalbsfelles, das er unbarmherzig verarbeitet.

Die obenerwähnte »Tiſchgeſellſchaft« in der Sammlung Cocret zu Paris zeigt eine Gruppe von Perſonen ähnlichen Gelichters wie das »Trio«; dem Bacchus iſt reichlich geopfert, und die ſchweren Zungen lallen jetzt unter dem Einfluſſe der Geſtirne des Sirius und der Venus. Die kräftige, noch etwas zu ſchwere röthliche Färbung tritt hier noch ſchärfer hervor, als in dem Doelen-Stück vom Jahre 1616; wir dürfen das Bild danach wohl um mehrere Jahre früher ſetzen, zumal das Monogramm ganz ausnahmsweiſe aus groſsen gothiſchen Initialen beſteht.

Weſentlich verſchieden davon iſt die dritte dieſer genreartigen Bildniſsgruppen: »Der Junker Ramp und ſeine Liebſte«, vom Jahre 1623, bis vor Kurzem im Beſitze der Madame Copes van Haſſelt zu Haarlem, jetzt angeblich im Privatbeſitz in Paris. »Die Liebe und der Wein!« ruft der junge Krieger in gamsledernem Koller mit köſtlich heiterem Blicke zum grünen Römer, den er ſtolz emporhebt, während ſeine Schöne zärtlich ihren Arm um ihn ſchlingt. Eiferſüchtig drängt der treue Begleiter Hector, obgleich ihm der Geruch der Küche ſchon in der Naſe iſt, zwiſchen das Pärchen ſeine Schnauze, die der Herr gewohnheitsmäſsig ſtreichelt. Hier iſt die Färbung nicht mehr von jener Tiefe und ohne jene ſchweren Töne; vielmehr ſind die leuchtenden Localfarben hell und klar gehalten und faſt unvertrieben hingeſetzt. Wir finden ſchon jene unübertroffene Sicherheit der Modellirung und Abtönung in breiten prima nebeneinander gefetzten Pinſelſtrichen, die den Ausdruck des Augenblicklichen ſo unübertrefflich wiedergeben und Hals zum Meiſter humoriſtiſcher Darſtellung machen. Im Ausdruck des Lachens in ſeiner ganzen Scala, vom verſchämten Schmunzeln und kindlichen Lächeln bis zum ſchallenden Gelächter, hat kein anderer Maler ihn erreicht.

Daſs Frans Hals jeden Humor zu ſchildern liebt, wo er

ihn friſch und naiv findet, nicht nur in den ausgelaſſenen Scenen der Liebe und des Weins, zeigt ſeine bekannte Compoſition des »Rommelpots«, von der ſich ein Exemplar bei Goldſmith im Haag (verkauft in Paris 1876) und ein beſonders gutes beim Grafen Mniszech in Paris befinden. Ein drittes geringeres Exemplar in Wiltonhouſe bei Salisbury, ein kleines im Beſitze des Herrn Dr. Schorer zu Berlin (früher bei Gſell in Wien). Hier entſchädigt die Luſt der Kinder an dem ſchnurrenden Geräuſch, der Uebermuth der älteren Knaben, die dem alten Bummler einen Fuchsſchwanz heimlich an den Klapphut gehängt haben, und das täppiſche Lachen des Virtuoſen für den Mangel jeglicher Compoſition, welche dieſe Scene voll köſtlicher Figuren erſt zu einem wirklichen Genrebilde machen würde. Die Entſtehung des Bildes fällt ſpäter als die des »Junker Ramp«. Die Färbung in den beiden genannten Bildern iſt daher bereits mehr in grauem Ton gehalten. Verſchiedene andere Wiederholungen, deren eine im Eliſabethſtift zu Deſſau, ſind offenbar von der Hand ſeiner Schüler, vermuthlich ſeiner Söhne, die ihn vielfach nachahmten und copirten.

Etwa aus denſelben Jahren (1623 bis 1630) ſind eine Anzahl trefflicher Charakterfiguren, meiſt einzelne Köpfe ſpielender und ſingender Knaben wie in den Galerieen zu Caſſel, Brüſſel, Königsberg, in der Galerie Arenberg, ein junger Flötenſpieler im Berliner Muſeum, andere in der Galerie zu Schwerin, bei Baron Oppenheim in Köln, bei Prof. L. Knaus in Berlin u. ſ. f. — ſämmtlich köſtliche Improviſationen, in denen der naive Humor mit den friſchen Localfarben und dem hellen blonden Ton in wirkſamem Einklang ſtehen, erſcheinen ſie wie auf die Leinwand gezaubert.

Die naive Heiterkeit der Jugend ſprach den jugendlich heitern Künſtler ganz beſonders an. So hat er auch mit

Vorliebe jene jungen ſonnenverbrannten Fiſcherbuben und Mädchen verewigt, wie ſie allmorgendlich von Noordwijk nach Haarlem herüberkamen und guten Muths ihre Waare ausprieſen. Der »Strandlooper van Haarlem« in Antwerpen, die Fiſchermädchen bei H. Carſtanjen in Berlin, auf den Auctionen Wilſon und Beurnonville zu Paris (1881) u. a. ſind charakteriſtiſche und zum Theil treffliche Beiſpiele derſelben.

Reich und köſtlich war natürlich auch die Ausbeute, die der lebensluſtige Maler auf ſeinen Fahrten in den Kneipen ſeiner Vaterſtadt machte: jene luſtigen Zechbrüder in den Galerieen zu Caſſel, Amſterdam, Berlin, beim Herzog von Arenberg, u. ſ. f.; jene lachenden Dirnen, von denen die Salle Lacaze im Louvre und Graf Mniszech in Paris zwei treffliche Beiſpiele beſitzen; endlich die Schalksnarren, welche jene lockere Geſellſchaft zu erheitern verſtanden, im Ryksmuſeum zu Amſterdam, bei den Herren Six, G. Rothſchild und Graf Mniszech (Paris) u. A. In ſolchen Bildern ſehen wir die Typen, die Hals' Landsmann Brederoo gleichzeitig auf die Bühne brachte, leibhaftig vor uns. — Einzelne der hier genannten Bilder gehören ſchon den dreiſiger Jahren an.

Die Frage, wer der Erfinder dieſer genreartigen Volksbilder ſei, in denen Frans Hals jedenfalls Meiſter iſt, wird verſchieden beantwortet. Man hat dem Frans Hals ſelbſt die Priorität beigemeſſen, man hat durch Honthorſt und ſeine Genoſſen als Nachfolger des Caravaggio dieſes Genre in Holland einbürgern laſſen, endlich den Lehrer von Hals, den alten Karel van Mander, durch Rückſchluſs aus Compoſitionen ſeines Sohnes, zum Stammvater dieſer ganzen Claſſe von holländiſchen Geſellſchaftsſtücken gemacht.

In der That rührt eine gröſsere Zahl derartiger Compoſitionen ſchon vom älteren Mander her, meiſt Zeichnungen,

und zwar zum Theil, wie ich vermuthe, Entwürfe zu Gobelins, wie ſie bekanntlich auch von ſeinem Sohne für König Chriſtian IV. von Dänemark angefertigt wurden. Doch verſtecken ſich dieſe Geſellſchaftsſtücke faſt immer noch hinter allegoriſchen oder bibliſchen Titeln als: Die fünf Sinne, Das Gleichniſs vom verlorenen Sohne, vom reichen Manne u. ſ. w. Es werden uns thatſächlich damit Volksſcenen vorgeführt, wie ſie ſich auch bei Zeitgenoſſen von Karel van Mander und ſogar bei älteren Meiſtern der ſüdlichen wie der nördlichen Provinzen ſchon vorfinden, und die zum Theil nach dem Vorbilde der groſsen venetianiſchen Meiſter, der Bonifazio, Baſſano, Veroneſe, entſtanden ſind.

Der Vergleich mit Venedig führt uns auf eine allgemeinere Erſcheinung, die auch für Frans Hals zutrifft. In jeder groſsen Epoche der Malerei, welche durch einen Künſtler eingeleitet wird, der weſentlich oder ausſchlieſslich die Darſtellung der Individualität, das Bildniſs, zum Vorwurfe nimmt, wählt derſelbe als Kehrſeite der höheren Geſellſchaft, die er in ſeinen Bildniſſen verewigt, aus rein maleriſchem Bedürfniſs aus den unteren Schichten ächte Volkstypen und giebt uns ſo ein volles Bild ſeiner Zeit. Dies iſt der Fall in der venetianiſchen Schule bei den bahnbrechenden Meiſtern der claſſiſchen Zeit, bei Giorgione und Palma. Verwandte Erſcheinungen bieten uns gleichzeitig die Niederlande in Quinten Maſſys, mehr als ein Jahrhundert ſpäter Spanien in Velazquez, endlich Holland in Frans Hals. Mag dieſer nun die erſte Anregung durch ältere niederländiſche Meiſter, ſpeciell durch ſeinen Lehrer Karel van Mander, erhalten, mag Honthorſt in der Wahl und in der Anordnung der Figuren auf ihn einen gewiſſen Einfluſs ausgeübt haben [1]): erſt durch den

[1]) Ein gewiſſer Einfluſs des Honthorſt auf F. Hals in dieſer Richtung läſst ſich nicht ganz verkennen; man vergleiche namentlich den Schalksnarren bei Kerzenlicht in der Sammlung Six zu Amſterdam und ein ähn-

Humor feiner Auffaſſung, durch ſeine maleriſche Behandlung verleiht Frans Hals dieſen Geſtalten Fleiſch und Blut, macht er ſie zu echten Volksfiguren des jungen Hollands.

Die Schilderung dieſer Art Sittenbilder, denen durch die Individualität der Geſtalten der Charakter von Portraits aufgedrückt iſt, entſprang bei Hals einem rein maleriſchen Bedürfniſs. Davon überzeugt uns der Blick auf eine jede dieſer Arbeiten, wie der geringe Preis, welcher im Handel dafür gezahlt wurde. Der Künſtler bildete an denſelben ſeine maleriſche Technik raſch zu auſserordentlicher Breite aus und übertrug dann dieſe freie Behandlung mehr oder weniger auf ſeine Portraits, denen er aber eben damit, namentlich in dieſer früheren Periode, einen ſittenbildlichen Zug aufprägte. Schon die Vorliebe für kleines Format trägt mit zu dieſem Eindrucke bei. Eine Anzahl derſelben, welche vor oder bald nach dem Jahre 1616 entſtanden, iſt uns nur durch Stiche erhalten, namentlich von Suyderhoef's Hand, der die Eigenthümlichkeit des Meiſters am treueſten und meiſterhaft wiedergegeben hat.

Die Mehrzahl dieſer Bildniſſe zeigt uns hervorragende Gelehrte oder reiche Patrizier Haarlems in ſtets individueller, überraſchender Auffaſſung. Ein kleines Bildniſs in ganzer Figur zu Hamptoncourt, das um 1620 entſtanden ſein muſs, ſtellt einen Cavalier vor einer Draperie in köſtlich vornehmer Haltung dar. Faſt komiſch wirkt ein ähnliches kleines Bildniſs in halber Figur vom Jahre 1625, welches ſich in der Berliner Galerie befindet: ein junger buckliger Cavalier, der durch Tracht und Haltung den böſen Verdruſs, mit dem ihn die Natur bedachte, zu verbergen ſucht, auf

liches Bild bei Baron Beurnonville in Paris (verſteigert 1881) u. ſ. f. — Doch bemerke ich, daſs Hals ſchon treffliche Genrebilder geſchaffen hatte, als Honthorſt noch in Rom weilte (nach einer datirten Zeichnung in Dresden noch 1619).

deſſen Geſicht aber der Künſtler den Fehler ſelbſt wie das Streben, denſelben zu verheimlichen, unbarmherzig zum Ausdruck gebracht hat. Zwei Jahre ſpäter, von 1627, datiren zwei kleine Gegenſtücke derſelben Galerie, das Bildniſs des ſtreitſüchtigen Profeſſors Johannes Acronius, der, einen ſchweinsledernen Codex in der Linken, mit der Rechten ſo lebendig demonſtrirt, als ob er auf dem Katheder ſtände, — in ſeiner trocknen und doch breiten Behandlung ein ebenſo lebendiges Bild eines thätigen Alters, wie das andere Bildchen, das Bruſtbild eines jungen Mannes in reicher Tracht, durch ſeine flüſſige Behandlung und ſeine friſche Auffaſſung das köſtliche Abbild einer lebensfrohen, kerngeſunden Jugend. Die Behandlung des letzteren Bildes findet ſich auch ähnlich in den kleinen lebendigen Bildniſſen von Scriverius und ſeiner Gemahlin vom Jahre 1626, jetzt im Beſitze von Mr. Secretan zu Paris, in zwei gleichzeitigen Bildchen in Longford Caſtle bei Salisbury (1628) u. a. m. Dieſe kleinen Bildniſſe der früheren Epoche ſind faſt ausnahmslos mit demſelben feinen Humor in individueller, ſprechendſter Weiſe aufgefaſst. Mit ſicherer Meiſterſchaft ſind die groſsen, charakteriſtiſchen Züge der Geſtalt wiedergegeben, die hellen leuchtenden Localfarben leicht hingeſtrichen, zum Schluſs mit dem Spitzpinſel keck und ſicher die feinen Einzelheiten hineingeſchrieben, die — dem Laienauge kaum bemerkbar — erſt jenen für Hals ſo eigenthümlichen Zug des Momentanen zu vollem Ausdruck bringen.

In den lebensgroſsen Bildniſſen derſelben Zeit macht ſich ein ähnlicher Fortſchritt der maleriſchen Behandlung geltend, jedoch zeigen ſie meiſt eine gröſsere Vollendung, zuweilen ſelbſt eine Durchführung von einer Zartheit, welche das Machwerk als ſolches im Gegenſatze zu der ſonſt bekannten Manier des Künſtlers faſt ganz verſchwinden läſst. Dies iſt namentlich der Fall mit dem 1624 gemalten Bildniſſe eines

jungen ſtolzen Offiziers in reichſter Tracht von bunter geblümter Seide, welches ſich im Beſitze von Sir Richard Wallace in London befindet[1]). In dieſer Geſtalt iſt jeder Zoll ein Edelmann: den Arm in die Seite geſtemmt, wendet er ſich vornehm von dem Beſchauer ab, den ſein ſcharfes Auge von unten bis oben muſtert; auch er hat ſeinen Humor, aber er will ihn für ſich und Seinesgleichen allein haben.

Wie verſchieden davon iſt das köſtliche Doppelportrait des Meiſters mit ſeiner Gattin Lysbeth Reyniers im Ryksmuſeum zu Amſterdam, welches (wie die Tracht beweiſt) nicht gleich nach der Vermählung im Jahre 1617, ſondern etwa um dieſelbe Zeit wie jener Offizier, alſo um 1624 entſtanden iſt. Alle Wetter, iſt das ein luſtiges Paar! Und doch ſind Beide nicht mehr ſo jung; ſie ſtehen ſchon in der Mitte ihrer Jahre. Am Fuſse eines Baumes haben ſie ſich in einem weiten Park niedergelaſſen, in deſſen Mitte ein Gebäude ſichtbar iſt, vielleicht die Doelen, aus denen ſich die Beiden auf einen Augenblick vom Schmauſe fortgeſtohlen haben. Wie ſchelmiſch die brave Lysbeth — wahrlich ſie war niemals ſchön — den Scherzen ihres Gatten zuhört, der ſie mit jovialem Lächeln hervorſprudelt. Ein Portraitſtück voll der lebendigſten, treueſten Charakteriſtik iſt es doch zugleich ein groſses Genrebild von trefflichem Humor, worin die wunderbare Einheit der Gruppe in Anordnung und Ausdruck auch das herzliche Einvernehmen des Paares treu wiederſpiegelt: die derb angelegte Gattin verſtand die Späſse des leichtlebigen Künſtlers, wuſste aber auch als gewitzte echt holländiſche Hausfrau dieſelben in Schranken zu halten. Im Gegenſatze zu jenem Bildniſſe des vornehmen Cavaliers

[1]) Der Marquis of Hertford erſtand es 1865 auf der Auction Pourtalès für 51 000 Francs, ein Preis, welcher erſt wieder auf der Verſteigerung Wilson 1881 erreicht und überſchritten worden iſt: für den l'homme à la canne wurden 78000 Francs, für die zwei kleinen Bildniſſe von Scriverius und ſeiner Gattin 80000 Francs gezahlt!

finden wir hier bei einfach ſchwarzem Koſtüm auch die gröſste Einfachheit der Färbung. Der vorherrſchende Ton iſt ein helles Grau; die Behandlung iſt von gröſster Breite.

In zwei Knieſtücken der Galerie zu Caſſel, den Bildniſſen eines holländiſchen Patriziers und ſeiner Gemahlin, finden wir ſchon denſelben grauen Geſammtton bei farbiger Tracht; aber die Ausführung der einige Jahre früheren Bilder (etwa von 1620) iſt noch ſorgfältiger, die Färbung noch etwas härter. Die ſichere Breite, die klare helle Farbe, der blonde Ton, welchen wir in den kleinen Portraits und mehr noch in den Genrebildern der zwanziger Jahre kennen lernten, kehrt in gleicher Weiſe in verſchiedenen groſsen Bildniſſen wieder, welche etwa in den Jahren 1625 bis 1627 entſtanden. Ich nenne nur die Bruſtbilder eines jungen Ehepaares der Berliner Galerie von feiner jovialer Auffaſſung und breiteſter maleriſcher Behandlung bei klarem blonden Ton; ferner zwei den Caſſeler Bildern ähnliche Bildniſſe im Haag (1625) und das ſchöne Selbſtportrait in Devonſhirehouſe zu London, wohl ſchon aus dem Anfange der zwanziger Jahre.

Die hervorragendſten, umfangreichſten Gemälde dieſer Art ſind zwei Doelen-Stücke im Muſeum zu Haarlem, beide aus dem Jahre 1627: die Offiziere der Georgs-Doelen und der Adriaens-Doelen beim Feſtmahl verſammelt. Ganz frei gruppirt ſitzen oder ſtehen die Herren um den Feſttiſch, der Eine ſein Glas ſchwingend, indem er einen luſtigen Trinkſpruch dem Nachbar zuruft, der Andere ſeine Auſter präparirend, hier Mehrere im luſtigen Geſpräch, dort ein Einzelner heiter zum Bilde hinausſchauend. Laune und Fröhlichkeit leuchten ſo ſehr aus allen Geſichtern, daſs dieſe beiden groſsen Portraitſtücke faſt zu ſehr auf Koſten des Hiſtoriſchen den Charakter des Genreartigen tragen, wie die gleichzeitigen luſtigen Schmauſereien eines Dirk Hals, Buytewegh, Jan Molenaer, P. Codde u. A., die freilich

die ſchneidige Charakteriſtik ebenſo wie die groſse Anſchauung ihres gemeinſamen Vorbildes vermiſſen laſſen. Deſshalb möchten wir doch keinen dieſer braven Haarlemer miſſen, deren ſorgloſe Heiterkeit ſo gut zu der reichen, farbenprächtigen Tracht, zu dem hellen blonden Tone, der hier und da durch ein feines Silbergrau gemäſsigt iſt, zu der kecken, faſt Prima-Behandlung ſtimmt.

So heiter beim Feſtmahle treffen wir die Offiziere der verſchiedenen Schützencorps nicht wieder. Die luſtige Zeit des Waffenſtillſtandes, die ausgelaſſene Freude ob des Triumphes über die ſpaniſchen Waffen verklang allmälig; die vereinigten Niederlande wurden in den Weltkampf des dreiſsigjährigen Krieges hineingezogen und erſtarkten zugleich trotz heftiger innerer politiſcher und religiöſer Streitigkeiten, während die Coloniſation Indiens dem kleinen Lande unermeſsliche Reichthümer zuführte. Da galt es wieder ernſte Thätigkeit; ein Jeder muſste bei ſeiner Sache ſein, ſei es im Amte oder im Geſchäft.

So treten ſie uns ſchon in dem folgenden Schützenſtücke vom Jahre 1633 (Haarlemer Muſeum) entgegen. Die Offiziere des Adriaenscorps ſind im Garten hinter dem Schützenhauſe um einen Tiſch verſammelt. Die Einen, darunter die beiden Fahnenträger, ſind um den vornehmen Oberſt gruppirt, der ernſt zum Bilde hinausſchaut. Eine andere Gruppe ſcheint in lebhafter Unterhaltung über irgend einen ſtreitigen Fall begriffen; denn die Statuten ſind zur Hilfe geholt. Die Auffaſſung iſt hier durchweg ernſter, die Anordnung ruhiger, und der tief braune Ton der Bäume im Hintergrunde, durch welche nur ein Theil des rothen Daches ſichtbar vom glühenden Abendhimmel ſich abhebt, giebt der Färbung, deren Reichthum hier faſt noch über die beiden Bilder vom Jahre 1627 hinausgeht, einen kräftigen und ernſten Grund. Durch den leuchtenden grauen Geſammtton und die

ausnahmsweiſe liebevolle Durchführung, namentlich der Köpfe, iſt das Bild allen übrigen Stücken der Haarlemer Galerie überlegen.

In dem der Zeit nach folgenden, der Zahl der Figuren nach (neunzehn) umfangreichſten Gemälde der Sammlung, vom Jahre 1639, ſehen wir die Offiziere und Unteroffiziere des Georgsſchützencorps in zwei Gliedern aufmarſchirt. Haltung und Ausdruck ſind von gemeſſener Ruhe, die Färbung iſt matter und in einem entſchiedenen grauen Geſammttone gehalten, die Behandlung ſchon ſehr breit. Aber die Geſtalten, zumal die Köpfe, ſind von meiſterhafter Energie und Individualität. Ganz beſcheiden in der Ecke, links oben der Zweite, ſteht der Künſtler und ſchaut uns eigenthümlich ernſthaft an.

Welche allgemeine Anerkennung dieſe Doelenſtücke in Holland fanden, erſehen wir aus der Thatſache, daſs auch die Bürgermiliz anderer Hauptorte des Landes den Meiſter berief, um von ihm ſich abconterfeien zu laſſen. Houbraken erwähnt mit gröſstem Lobe ein Schützenſtück in den Cluveniersdoelen zu Delft; ich ſah daſſelbe dort nicht, finde es auch bei keinem anderen Schriftſteller über Frans Hals erwähnt. Wohl bekannt dagegen iſt das Bild eines Amſterdamer Schützencorps, welches ſich jetzt im Stadthauſe zu Amſterdam befindet. Es iſt zwei Jahre älter als jenes eben beſprochene in Haarlem, 1637 datirt. Die reichen Herren des Welthandelsplatzes Amſterdam muſsten vor denen der vornehmeren und ehrwürdigeren, aber damals ſchon raſch in den Hintergrund tretenden Stadt Haarlem doch etwas voraus haben: die Figuren ſind bis zu den Füſsen geſehen, was bei keinem der Haarlemer Stücke der Fall iſt. Jenem Bilde aus dem Jahre 1639 verwandt und von ähnlicher Anordnung, übertrifft es das Amſterdamer Bild noch durch gröſsere Mannigfaltigkeit in der Gruppirung und im Aus-

druck der Perſonen, durch das hell einfallende Licht, das ſchon auf den Einfluſs Rembrandt's hinweiſt, durch vollendetere Durcharbeitung, endlich durch gröſsere Kraft der Färbung trotz der vorherrſchend ſchwarzen Koſtüme.

Gleichzeitig mit dieſen groſsen Schützenſtücken, alſo in dem Zeitraume von 1627 bis 1639 entſtanden auch »infinita *Προσωπα*« (wie Scrivelius im Jahre 1642 ſich ausdrückt), von welchen ſich noch eine anſehnliche Zahl erhalten hat. Es ſind gleichfalls faſt ausſchlieſslich Bildniſſe in Lebensgröſse und zwar ſolche von Perſonen der höheren Stände Hollands. Die Patrizier wie die Gelehrten Haarlems nebſt ihren Hausfrauen und Kindern durch den Pinſel des Meiſters in ihrem Abbild auf uns gekommen, ſind und geben uns zugleich ein ebenſo treues wie vielſeitiges und markiges Bild von der Blüthezeit der Stadt.

Das Atelier des Meiſters iſt in dieſer Zeit reich beſucht, nicht nur von Bürgern und Künſtlern Haarlems und Hollands, ſondern auch von angeſehenen Fremden. In den Anfang dieſer Jahre fällt der Beſuch des Anton van Dyck, den wir gewiſs, blos weil ihn Houbraken erzählt, nicht zu bezweifeln haben, wenngleich ſein Bericht ſtark ausgeſchmückt und in den Nebenumſtänden erfunden ſein mag. Im Jahre 1627 hatte wohl auch Rubens auf ſeiner kurzen Reiſe nach Holland, welche er nach dem Tode ſeiner Gattin zu ſeiner Zerſtreuung unternahm, mit ſeinem Haarlemer Freunde F. P. de Grebber den Maler aufgeſucht und ihn vielleicht an einem jener groſsen Schützenſtücke beſchäftigt gefunden. Wenn Rubens' jugendlicher Begleiter in Holland, Joachim Sandrart, nichts davon erwähnt, ſo liegt der Grund wohl darin, daſs er über der Erzählung von der Aufnahme des groſsen vlämiſchen Meiſters bei ſeinem Lehrer Honthorſt und über dem Lobe, welches derſelbe ſeinem eigenen Machwerk ſpendete, vergeſſen hat, andere weit intereſſantere Einzel-

heiten über die Reiſe mitzutheilen. Damals erwarb Rubens wohl auch als Andenken an den Künſtler eines jener genreartigen Stücke, »Eine Schule«, welche in dem Katalog ſeines Nachlaſſes als Werk des Hals aufgeführt wird.

Die Einzelbildniſſe und Familienportraits dieſer Epoche ſchlieſsen ſich in der Auffaſſung und maleriſchen Behandlung den gleichzeitigen Schützenſtücken mehr oder weniger an. In den erſten Jahren herrſcht noch der heitere, oft joviale Zug vor, der in dem hellen Tone, der brillanten Färbung, der flotten Behandlung ſeinen maleriſchen Ausdruck findet. Allmälig treten uns die Geſtalten ernſter und gehaltener gegenüber und gewinnen dadurch noch an Individualität; der Künſtler läſst ſeine eigene Perſon in ihnen nicht mehr ſo ſtark mitſprechen und ſucht deſshalb die Localfarben bei aller Kraft und Pracht mehr und mehr durch einen feinen grauen Ton abzudämpfen und die Behandlungsweiſe als ſolche durch fleiſsigere Vollendung mehr in den Hintergrund zu drängen. Dieſe ſorgſamere Durchführung gerade in jener Zeit hat freilich ihren Grund auch im Charakter der Aufträge: die gröſste Zahl dieſer Portraits zeigt uns nämlich vornehme, reiche Perſönlichkeiten, die für ihr gutes Geld beſſer behandelt ſein wollten als Bänkelſänger und Dirnen.

Bekannt und viel bewundert ſind namentlich die Bildniſſe der Stifter von zwei wohlthätigen Anſtalten in Haarlem, die heute noch beſtehen. Es ſind zunächſt aus dem Jahre 1629 zwei Bildniſſe von Nicolaas van Bereſteyn und ſeiner Gattin, den Stiftern des Hofje van Bereſteyn, ferner ein groſses Stück, welches den Bruder mit ſeiner Familie darſtellt, und endlich, am höchſten geprieſen, das Bildniſs eines jungen Mädchens aus derſelben Familie in ganzer Figur; wie das ebengenannte Bild wohl einige Jahre ſpäter entſtan-

den als die Bildniſſe des Stifterpaares; ſämmtlich noch im Beſitz des Hofje [1]).

Jene beiden Gemälde gehören zu des Meiſters hervorragendſten Leiſtungen. Die Anordnung, die lebendige Auffaſſung jenes Familienportraits iſt vorzüglich: das Ehepaar von vornehmen, offenen Zügen, unter einem Baume ſitzend, ſchaut der luſtigen Kinderſchaar zu, welche zwei Mägde mit kindlichem Spiel unterhalten. Die ungekünſtelte Luſt der Kinder, je nach ihrem Alter und Temperament, die Theilnahme der Wärterinnen, die ſtille Freude der Eltern hat der Künſtler mit einer Mannigfaltigkeit und Friſche wiederzugeben gewuſst, wie ſie ſelbſt bei Rubens' Kinderreigen nicht ſo naiv, nicht ſo individuell zum Ausdruck kommen. Dabei empfängt die Darſtellung durch die bunte und reiche Farbenpracht ein entſprechendes äuſseres Gewand, einen feſttäglichen Zug und Charakter. Im kleineren Maaſsſtabe ſteht dieſem Prachtwerke das lachende Baby auf dem Arme der Wärterin aus dem Schloſs Ilpenſtein (jetzt in der Galerie zu Berlin) gleich. In die ſteife Tracht von olivenfarbigem Goldbrokat und in feinſte Spitzen gekleidet, mit Ketten und Kleinodien behangen, erſcheint die Kleine doch ungezwungen voll reinſter kindlicher Luſt. Und wie naiv iſt die ſtolze bäueriſche Freude, mit der ihre Wärterin ihren braven Pflegling dem Beſchauer zeigt.

In demſelben Raume mit dieſen Bildern hängt im Hofje van Bereſteyn jenes vielbewunderte junge Mädchen, welches alle Welt bezaubert wie kein anderes Bildniſs des Frans Hals, obgleich es kaum darauf Anſpruch machen darf, zu

---

[1]) Seit einigen Jahren werden die Bilder nicht mehr gezeigt, weſshalb vielfach behauptet wird, die Bilder ſeien nach Frankreich oder England verkauft. Wie mir jedoch von competenter Seite verſichert wurde, iſt das nicht der Fall, und iſt vielmehr zur Zeit jede Gefahr einer derartigen Veräuſserung geſchwunden.

ſeinen vollendetſten Werken gezählt zu werden. Das Kind ſteht vor uns in einem ſchwer rothen Kleide mit Goldbeſatz und Schleifen, einem vom Haupte herabfallenden ſchwarzen Sammetmantel mit ſeiner charakteriſtiſchen, von pinſelartigem Buſch bekrönten Haube. Die Linke, im weiten grauen Handſchuh, hebt nachläſſig die Schleppe des Mantels von der Erde empor, während die Rechte einen Fächer von ſchwarzen Straußenfedern hält. Aus dieſer Staatstracht einer Dame der erſten Geſellſchaftsclaſſe jener Zeit, wie ſie uns aus verſchiedenen Bildniſſen von Rubens' zweiter Gattin, Helene Fourment, wohl bekannt iſt, ſchaut das blonde Lockenköpfchen eines kaum zwölfjährigen Mädchens mit feinem ſchalkhaft lächelndem Antlitz, die Tracht, die feierliche Haltung und die gewählte Umgebung verſtärken noch den Reiz des unbewußt zur ſchüchternen Jungfrau heranreifenden Kindes, der uns aus der ganzen Erſcheinung bezaubernd anheimelt. Merkwürdig iſt, daſs in dieſem Bilde, welches leider ſtellenweiſe gelitten hat (ausnahmsweiſe, denn Hals' Werke ſind zum Glück, weil ſie ſo lange verachtet waren, nur in ſelteneren Fällen durch »befugte« und unbefugte Hände entſtellt), die Behandlung mannigfach von des Meiſters bekannter Weiſe abweicht, ſodaſs verſchiedene Kritiker darin die Eigenthümlichkeiten eines Velazquez, Rubens, van Dyck, Tintoretto vereinigt und doch im Ganzen den vollen Frans Hals und nur ihn allein zu erkennen meinen. Am abweichendſten iſt der Kopf behandelt; hier iſt die Pinſelführung ſo vertrieben, der Ton ein ſo ſelten kühles, ins Violette ſpielendes Roth, daſs van Dyck darin faſt nachgeahmt erſcheint.

In verſchiedenen anderen Bildniſſen dieſer Zeit beweiſt der Künſtler, daſs er auch weibliche Schönheit und Anmuth, bald mit jungfräulicher Zurückhaltung, bald mit der Würde der jungen Hausfrau gepaart, meiſterhaft wiederzugeben verſteht. Dahin gehört die junge Frau, die zuerſt in Paris in

der Sammlung Pereire, dann kurze Zeit in Wien bei Baron Epſtein bewundert wurde; 1874 tauchte ſie auf der Ausſtellung im Corps législatif wieder in Paris auf. Dort beſitzt auch Graf Mniszech das mit groſser Sorgfalt gemalte Bildniſs einer jungen Frau von feinen, ja ſchönen Zügen aus dem Jahre 1634. Ein prächtiges Gegenſtück der gleichen Zeit bietet dieſelbe Sammlung in dem groſsen Bildniſs einer anſpruchsvollen alten Dame, zugleich durch höchſte Vollendung feiner maleriſcher Wirkung und fleiſsige Ausführung feſſelnd.

Aus gleicher Zeit wie jene Bildniſſe der Familie van Bereſteyn haben ſich verſchiedene Portraits eines anderen Wohlthäters der Stadt Haarlem, des Stifters des Hofje van Heythuyſen, erhalten — freilich keines mehr in jener Anſtalt ſelbſt. Von dem Herrn van Heythuyſen befindet ſich das eine Bildniſs in ganzer Figur, lebensgroſs, in der Sammlung des Fürſten Liechtenſtein zu Wien. Mitten in einer Reihe ausgewählter Portraits von Rubens' und van Dyck's Hand zieht diese lebensfriſche, ſtolze Geſtalt dennoch immer wieder den Blick des Beſchauers auf ſich. Im ſchwarzen geblümten Seidenkleide, den Hut zurückgeſchlagen, ſteht der junge Herr, die Linke in die Seite geſtemmt, die Rechte, über welche der Mantel geworfen iſt, auf den Säbel geſtützt, vor einer reichen rothen Draperie, welche den Blick in einen holländiſchen Park frei läſst. Roſen liegen auf dem Boden umhergeſtreut. Durch den Ausdruck blühender Kraft und gehobenen Selbſtbewuſstſeins, durch die in ihrer anſcheinenden Einfachheit wahrhaft groſse Anordnung, wie durch die feine Wirkung der reichen Farben in einem leuchtenden, mattgrauen Tone, endlich durch die vollendete Durchführung iſt dieſes Bildniſs wohl das Meiſterwerk unter den Einzelbildniſſen des Künſtlers.

Wie dieſes Gemälde durch ſeine monumentale Wirkung, durch die echt »hiſtoriſche« Erſcheinung, ſo nehmen zwei kleine Portraits deſſelben Herrn van Heythuyſen, gleichfalls in ganzer Figur, in ihrem mehr ſittenbildlichen Charakter eine ebenſo hervorragende Stellung ein. Beide ſtimmen faſt genau überein, ſind von gleicher Trefflichkeit, von zweifelloſer Echtheit; das eine, früher im Beſitze des Hofje, befindet ſich jetzt im Muſeum zu Brüſſel, das andere erſtand Baron James Rothſchild in Paris auf der Auction van Brienen (1865) für 35000 Francs. Wie der Junker zufällig bei ihm eingetreten war, um die Bilder im Atelier zu muſtern, geſtiefelt und geſpornt im vollen Reitkoſtüm auf einem hohen Rohrſtuhle ſich nachläſſig wiegend, die Beine über einander geſchlagen und mit dem zuſammengebogenen Rohrſtöckchen Balance haltend, ein joviales Lächeln auf den Lippen, das ein derber Witz des Künſtlers hervorrief: ſo ſah ihn Frans Hals, ſo erfaſste er ihn und fixirte ihn auf ein Tüchlein faſt ſo raſch, wie heute der Photograph ſeinen Apparat arbeiten läſst. Der ungekünſtelte und doch ſo künſtleriſche Ausdruck des Momentanen iſt ebenſo überraſchend, wie die maleriſche Wirkung durch die leichte, breite Behandlung, den leuchtend olivenfarbigen Ton, die geſättigten tiefen Farben. Wie zufrieden der Junker mit dem Bildchen war, das unter ſeinen Augen entſtand, während ſein Rappe vor des Malers Hauſe auf- und abgeführt wurde, beweiſt der Umſtand, daſs er den Künſtler noch um eine Wiederholung bat, die er ſeinem Hofje ſchenkte.

Für die reiche Zahl anderer trefflicher, meiſt lebensgroſser Bildniſse aus den dreiſsiger Jahren — wie das männliche Portrait in Buckingham-Palace vom Jahre 1630, die Bildniſſe von Mann und Frau im Muſeum des Staedel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt a. M., datirt 1638 u. ſ. w. — kann ich auf den Katalog der Werke verweiſen. Je mehr ſie ſich

den vierziger Jahren nähern, deſto ſtärker macht ſich bei ihnen die Herrſchaft des grauen Tones über die Localfarbe geltend, und zwar um ſo entſchiedener, als auch in der Tracht das Schwarz bei weiſsen Kragen und Manſchetten allmälig faſt ausſchlieſslich zur Mode wird.

Hat man dieſe Entwickelung des Künſtlers nicht in verſchiedenen Gemälden verfolgt, ſo wird man erſtaunt vor einem Gemälde des Muſeums zu Haarlem ſtehen bleiben, welches obenein ganz unvermittelt zwiſchen den übrigen Werken der Sammlung daſteht. In einem kleinen Zimmer, deſſen graue Wand nur eine farbloſe Karte ſchmückt, ſind um einen Tiſch mit tiefgrüner Decke die fünf Vorſteher des Eliſabethſpitals verſammelt und zwar nicht zum heitern Schmauſe, ſondern in feierlicher ſchwarzer Tracht zu ernſter Sitzung, in der ſich die Mitglieder je nach ihrer Individualität mit voller Hingebung an der Discuſſion betheiligen. Woher dieſes eigenthümliche geſchloſſene Licht? woher der warme, faſt goldige Ton? woher dieſe charakteriſtiſchen Eigenſchaften eines Rembrandt in einem Bilde des Frans Hals, welches 1641, alſo nur zwei Jahre nach jenem groſsen Schützenſtücke von 1639, entſtanden iſt? Neben dieſen Zeichen eines Einfluſſes des groſsen Meiſters im Helldunkel, der gerade um jene Zeit in der geſammten holländiſchen Malerei belebend und neugeſtaltend zum Durchbruch kommt, zeigt dieses Bild eigenthümlicher Weiſe in der allgemeinen Anordnung und ſelbſt in der Auffaſſung des Vorganges und der einzelnen Figuren eine auffallende Aehnlichkeit mit einem Meiſterwerke Rembrandt's, das erſt zwanzig Jahre ſpäter entſtand, mit den Staalmeeſters im Muſeum zu Amſterdam.

Uebrigens iſt jenes treffliche Werk nicht das einzige Beiſpiel des Einfluſſes, welchen der jüngere, ſo ſehr verſchiedene Meiſter auf den älteren ausübte. Ich nenne noch den Kopf einer alten Frau in der Bridgewater-Gallery zu London,

das ſtattliche Portrait einer älteren Dame im Muſeum van der Hoop zu Amſterdam, datirt 1639, ſowie die Bildniſſe eines Herrn und einer Dame bei D. van der Kellen daſelbſt, datirt 1643.

Jedoch iſt dieſer Einfluſs Rembrandt's nur ein vorübergehender; er bildet für Hals gleichſam nur das Durchgangsſtadium, die Anregung für eine weitere Ausbildung ſeiner künſtleriſchen Entwickelung, welche derſelbe von jetzt an im Groſsen und Ganzen beibehält, immer ſchroffer und ſchlieſslich geradezu einſeitig bethätigt. Sein Streben geht nämlich mehr und mehr auf möglichſte Vereinfachung der Färbung und der Behandlung; die Localfarben treten gegen den Ton immer mehr zurück; und da die Tracht der folgenden Jahrzehnte nur ſchwarze Stoffe kennt, ſo läſst der Meiſter ſeine ſchwarz gekleideten von mattem Licht umfloſſenen Geſtalten auf einem helleren grauen Grunde plaſtiſch heraustreten. Auch die Farbe des Fleiſches taucht er in denſelben grauen Geſammtton, der allmälig immer kühler und immer dunkler wird, aber dennoch erſt in der letzten Zeit und auch dann nur ſelten ſeine Leuchtkraft verliert. Dann giebt er den Geſichtern zuweilen einen blaſſen, geiſterhaften Zug, welcher noch verſtärkt wird durch die wilde, fetzende Manier der Behandlung und eine allzu gleichmäſsige Beleuchtung oder richtiger Düſterkeit.

Bildniſſe aus den vierziger und aus den fünfziger Jahren ſind noch zahlreich vorhanden, und ſie beweiſen, daſs der Greis noch mit der Kraft eines Jünglings ſchuf. Nur einige derſelben ſeien hier genannt. Aus dem Jahre 1643 datiren die Bildniſſe eines alten behäbigen Ehepaares beim Grafen Mniszech in Paris, Werke erſten Ranges; ähnlich ſind ein männliches Portrait im Muſeum zu Rotterdam, das Bildniſs von Descartes im Louvre und das des Hoornbeeck (von 1651) im Muſeum zu Brüſſel. Auch von den vier männ-

lichen Bruſtbildern, welche die Ermitage zu St. Petersburg von Hals beſitzt, gehören drei dieſer Epoche, und zwar den fünfziger Jahren an. Ein prächtiges Beiſpiel aus denſelben Jahren iſt das groſse männliche Portrait bei Baron Rothſchild in Wien (früher bei Gſell); von gleicher Meiſterſchaft das Bruſtbild des Tyman Oosdorp von 1656 in der Berliner Galerie, ein jugendliches Portrait in Gotha (um 1660) und — wohl noch einige Jahre ſpäter — der prächtige Jüngling mit dem Schlapphut in der Caffeler Galerie, durch Unger's Radirung allgemein bekannt. Etwa gleichzeitig ſind auch zwei männliche Bildniſſe in holländiſchem Privatbeſitz, das eine, ein kleines Portrait des Willem Croes (1658) bei Herrn Pallandt im Haag, das andere in der im Jahre 1876 verſteigerten Sammlung Neville-Goldſmith (von 1663), ſowie das wenig anziehende Bildnis eines ältlichen Mannes, das mit der Suermondt'ſchen Sammlung für die Berliner Galerie erworben wurde.

Dieſelbe Galerie zeigt in der berühmten Hille-Bobbe von Haarlem, wie der Meiſter in dieſen Jahren (um 1650) Volkstypen auffaſste und auf die Leinwand zauberte. Es iſt eine wunderbar groſse Improviſation, die keine Radirung, weder die von Flameng noch die von Unger, annähernd wiedergegeben hat.

Bis zu welcher Conſequenz Hals die eingeſchlagene Richtung in ſeinen letzten Jahren verfolgte, welche ein intereſſantes Seitenſtück in Rembrandt's Entwickelung ſeit dem Jahre 1655 findet, beweiſen wieder am ſchlagendſten zwei Gegenſtücke im Haarlemer Muſeum aus dem Jahre 1664, die letzten uns bekannten datirten Bilder des Meiſters. Sie ſtellen die Vorſteher und die Vorſteherinnen des Oude-Mannenhuis in Haarlem dar. Der Katalog des Muſeums nennt dieſe Arbeiten »unvollendet«; allein der Vergleich mit anderen Bildniſſen aus dieſer Epoche beweiſt uns, daſs Hals dieſe

Bildniſſe, welche an Breite des Machwerks, an Eintönigkeit der Färbung allerdings Alles übertreffen, was er uns, ja was uns überhaupt irgend ein Künſtler hinterlaſſen hat, für vollendet hielt und halten konnte. Denn der bekannte Ausſpruch Rembrandt's, daſs ein Bild vollendet ſei, ſobald die Abſicht des Meiſters darin erreicht ſei, gilt im vollſten Maaſse für dieſe beiden Werke. Mit welcher Sicherheit ſind hier die Formen nur in ihren allgemeinſten, aber auch treffendſten Zügen hingeſchrieben; wie geiſtreich iſt mit der flüchtigſten Andeutung doch das nothwendigſte Maſs der Färbung gegeben. Wahrlich eine wunderbare Friſche des Geiſtes, eine erſtaunliche Sicherheit der Hand wohnte noch in dem achtzigjährigen Greiſe!

Freilich, wie der Meiſter ſelbſt als ein Ueberreſt einer vergangenen thatenvollen und kräftigen Zeit fremdartig in dieſe mehr und mehr in Wohlleben und Charakterloſigkeit verſinkende Zeit hineinragt, ſo ſtehen auch dieſe Werke der Welt, die ſie umgab, ſchon fremd gegenüber. Der derbe Pinſel des Alten hatte nicht zu ſchmeicheln gelernt; und es ſcheint uns faſt, als ſchauten die jungen eleganten Stutzer, wie die ſorgfältig altjüngferlich ausſtaffirten Damen in jenen Bildern erſchrocken und ängſtlich über das ſchmutzige, hingeſetzte Gewand und die ſchwarze Wäſche, worin ſie der alte Meiſter gekleidet, da ſie an die glatte, feine Hülle eines Frans Mieris und Caspar Netſcher gewöhnt ſind.

Verſuchen wir aus dieſer Betrachtung des künſtleriſchen Entwickelungsganges das Geſammtbild des Künſtlers zu gewinnen.

Frans Hals iſt im Umfang des Stoffgebietes ſeiner Gemälde ſehr beſchränkt: er iſt ausſchlieſslich Bildniſsmaler; ſelbſt ſeine Bilder aus dem Volksleben ſind nur genreartige Bild-

niſſe [1]); und damit verbunden iſt ſeine Gleichgiltigkeit gegen die abgerundete Compoſition, an deren Stelle er nur die maleriſche Gruppe giebt. Mögen wir den Grund dieſer Eigenthümlichkeit in der Individualität des Künſtlers finden oder in dem geſteigerten Verlangen des holländiſchen Publikums, ſich portraitiren zu laſſen: Beides iſt ja nur ein Ausfluſs der Zeit, und in dieſer werden wir daher die wahre Begründung für dieſe Einſeitigkeit des Frans Hals zu ſuchen haben.

Wir ſahen, wie die hiſtoriſche Malerei in Holland auf den verkümmerten Traditionen fuſste, welche ſie aus Italien empfangen, wie ſie aber trotzdem in dem maſsgebenden Kreiſe der humaniſtiſch Gebildeten ſo tiefe Wurzeln geſchlagen hatte, daſs ſie noch lange als die wahre und die groſse Kunſt galt. Auch hatte die reformirte Kirche, ſo lange ſie noch den Lebenskampf gegen die katholiſche Kirche kämpfte, in ſchroffer Abweiſung allen Pompes der kirchlichen und damit auch der religiöſen Malerei überhaupt die äuſseren Wurzeln abgeſchnitten. Die bedeutenden künſtleriſchen Talente wandten ſich daher der unmittelbaren Darſtellung der Natur, namentlich der Bildniſsmalerei zu, welche immer da zur Blüthe gelangen und die gröſsten Meiſter beſchäftigen wird, wo ein Volk durch eigene Kraft ſich raſch emporgearbeitet hat und zur Erkenntniſs derſelben gekommen iſt. Gerade dieſes mit der ſchroffſten Individualität gepaarte und aus derſelben entſprungene Selbſtbewuſstſein, geſtützt auf eine fataliſtiſche Richtung des Glaubens und verbunden mit jenem echten Humor, deſſen poëtiſchen Ausdruck Brederoo's und Coſter's Volksſtücke zeigen, war

[1]) G. Hoet erwähnt in ſeinem »Katalogus« die Bruſtbilder der vier Evangeliſten, welche auf einer Verſteigerung im Jahre 1760 vorkamen. Dieſe leider verſchollenen Bilder würden wahrſcheinlich den ſprechendſten Beweis für die oben ausgeſprochene Behauptung liefern.

der Grundcharakter des nach Freiheit und Selbſtändigkeit ringenden Volkes der holländiſchen Staaten. Was Wunder alſo, daſs man in der eigenen Perſönlichkeit, der man alle Errungenſchaften verdankte, den würdigſten Gegenſtand der maleriſchen Darſtellung erblickte, und daſs gerade die hervorragendſten Talente ſich dem Bildniſs zuwandten! Hatten doch gerade in der Portraitmalerei ſich die altniederländiſchen Traditionen am lebendigſten erhalten, wie auch der italieniſche Einfluſs hier nur günſtig zur Befreiung von der alterthümlichen Befangenheit der Darſtellung beigetragen hatte. Den Beweis liefern uns die Bildniſſe des Scoreel und ſeines berühmten Schülers Antonis Mor.

Dieſe ausgeprägte Individualität ſeines Volkes, welche Frans Hals zum Bildniſsmaler ſchuf, iſt es zugleich, die der Meiſter in ſeinen Portraits verkörpert, die er treffender auffaſst, geiſtreicher wiedergiebt als irgend ein Zeitgenoſſe ſeines Landes. Nur ein wahrhaft groſser Künſtler iſt im Stande, ſeinen Bildniſſen nebſt der vollen perſönlichen Eigenthümlichkeit zugleich den allgemeinen Charakterzug ſeiner Zeit, ſeines Landes aufzuprägen; dieſen lebendig auszudrücken, und nicht etwa vor Allem durch Feſthalten an kleinen und kleinlichen Aeuſserlichkeiten eine täuſchende Aehnlichkeit zu erzielen, wird ſein Streben ſein. Der Grad, in welchem Frans Hals dieſes Ziel erreicht hat, ſichert demſelben ſeinen Platz unter den gröſsten Bildniſsmalern aller Zeiten. Seine Bildniſſe ſind in dieſem Sinne wahrhaft hiſtoriſch; ſie geben die Männer ſeiner Zeit in ihrer ganzen Art, als ein Geſchlecht voll der ſtärkſten Leidenſchaften, welche jedoch ein ſcharfer Verſtand und eine eiſerne Willenskraft zu lenken wiſſen.

Andererſeits iſt in dieſen Bildniſſen die Individualität ſo lebensvoll, ſo momentan und gewöhnlich mit ſolchem Humor erfaſst, daſs ſie gleichzeitig dadurch einen ſitten-

bildlichen Charakter tragen, wie umgekehrt die Genrebilder des Meiſters in ihrer hervorragend individuellen Auffaſſung mehr bildniſsartig erſcheinen. Jene meiſt lebensgroſsen Figuren ſingender und ſpielender Knaben, ausgelaſſener Kneipbrüder und loſer Dirnen, jene Matroſenmütter, Schalksnarren und Straſsenverkäufer ſind Portraits aus den unterſten Schichten des Volkes, deren toller, unverwüſtlicher Humor aus derſelben Quelle ſtammt wie das vornehme Selbſtvertrauen, das kecke, heitere Lächeln in den Bildniſſen der höheren Stände. Dieſe Volkstypen geben uns die Ergänzung, den nothwendigen Gegenſatz zu jener vornehmen Welt. Der Humor und die maleriſche Behandlung des Künſtlers vermitteln gleichſam in ſeinen Darſtellungen jene Gegenſätze der Stände und geben uns ſo ein lebensvolles, groſs gehaltenes Bild der ganzen Zeit.

Der Auffaſſung des Frans Hals entſpricht ſeine Malweiſe, und zwar macht ſich bei ihm das maleriſche Princip, welches ja überhaupt für die holländiſche Malerei beſtimmend iſt, vorwiegend im Colorit, in der Herrſchaft des Tones geltend. Hals ſieht ſeine Geſtalten, wie ſie ihm im Leben entgegentreten, im einfachen Tageslicht, nicht, wie Rembrandt, im phantaſtiſchen Helldunkel, welches dem geſchloſſenen Licht des holländiſchen Zimmers entlehnt iſt. Sein Licht iſt daher gleichmäſsig vertheilt; und zwar wählt der Künſtler im Intereſſe der gleichmäſsigen Beleuchtung nicht ein helles Sonnenlicht, welches in den reichen Stoffen grelle Lichter und ſchwarze Schatten hervorrufen würde, ſondern ein gedämpftes Tageslicht. Dieſes läſst die Localfarben genügend zur Geltung kommen, geſtattet aber zugleich ein ſtarkes Hervortreten des Tones, der bei Frans Hals ſich ganz verwandt mit der gleichzeitigen Landſchaftsmalerei entwickelt. Bei aller Brillanz der Farben, wie er dieſelbe namentlich in den reichen und bunten Koſtümen ſeiner Schützen-

ſtücke zu entfalten weiſs, ordnet Frans Hals dieſelben immer mit der gröſsten Feinheit der Färbung des Fleiſches unter; er läſst das Geiſtige ſtets über das Materielle dominiren, giebt die Kleider nur gerade ſo weit, als ſie eben wirklich die Leute machen. Deſshalb macht er von der Carnation ſtets die übrigen Localfarben abhängig, beſtimmt danach die Haltung des Gemäldes und kennzeichnet ſo auf den erſten Blick den Kopf als den geiſtigen Mittelpunkt, die Hände als die unmittelbaren Vermittler des geiſtigen Ausdrucks.

Wie meiſterhaft unſer Künſtler die Trachten ſeiner Zeit für ſeine maleriſchen Zwecke zu benutzen verſtanden, dafür möchte ich nur auf ſeine Behandlung des Schwarz, namentlich aber auf ſeine Behandlung der weiſsen Halskragen hinweiſen. Indem er das höchſte Licht in denſelben concentrirt, trennt er gewiſſermaſsen den Kopf vom Rumpfe, den Geiſt vom Körper; und doch ſtellt er die nöthige Vermittlung wieder her durch die hellen Reflexe, welche der Kragen auf der dunklen Kleidung hervorruft, wie umgekehrt durch die Dunkelheiten, welche die durchſcheinende Kleidung im Kragen erzeugt.

Durch die Farbengebung iſt auch ſeine Zeichnung bedingt. Sahen wir, daſs Hals ſchon das Licht in Maſſen vertheilte, die Färbung in groſsen Maſſen zuſammenfaſste, ſo können wir uns nicht wundern, auch in ſeiner Zeichnung denſelben groſsen, nur auf das Weſentliche gerichteten Stil wahrzunehmen. Als ſtrenger Naturaliſt ſchenkt er ſeinen Modellen freilich nichts von ihren Eigenthümlichkeiten, von unſchönen Zufälligkeiten; aber er ordnet dieſe Details durchaus dem ganzen und groſsen Eindruck der Erſcheinung unter. Er giebt die Geſtalt nur in ihren bedeutendſten Formen und Bewegungen, die Gewandung im einfachen groſsen Faltenwurfe, wodurch ſeine gleichmäſsige Beleuchtung, ſeine ruhige klare Färbung möglich wird.

Die Ausführung ist natürlich durch diese malerische Auffassung gleichfalls bedingt; sie ist durchweg grofs und einfach, ja häufig geht der Maler nur gerade so weit darin, als es das Verständnifs erfordert. Defshalb spielt der Vortrag in den Gemälden des Frans Hals eine so wesentliche Rolle, fast niemals aber auf Kosten des Ausdrucks. Houbraken charakterisirt die Malweise des Meisters treffend durch die Worte, die er dem van Dyck in den Mund legt: »Niemals habe er Jemand gekannt, welcher den Pinsel so sehr in seiner Gewalt habe, dafs er nach der Anlage eines Portraits die wesentlichen Züge in den Lichtern und Schatten mit Einem Pinselstrich, ohne zu verschmelzen oder zu ändern, am richtigen Platz wiederzugeben verstand. Er legte seine Portraits fett und verschmolzen an und brachte erst dann die Pinselstriche (penceeltoetsen) darin an, indem er sagte: jetzt mufs noch die Handschrift des Malers hinein.«

Innerhalb dieser allgemeinen Merkmale seiner Kunstweise trägt Frans Hals natürlich der Individualität in jedem einzelnen Falle besondere Rechnung und modificirt danach seine Behandlung. Allein dafs aufserdem seine Auffassung wie seine Malweise, dafs Vortrag, Färbung und Ton im Laufe der Zeit nicht unwesentliche Veränderungen erleiden, ist bei einer der Zeit nach so ungewöhnlich ausgedehnten Thätigkeit begreiflich. Dieselbe erstreckt sich über mehr als sechs Decennien: sie fufst noch auf altniederländischen Traditionen, führt dann die erste Epoche selbständiger holländischer Kunst zu ihrem Höhepunkt und ragt schliefslich noch in den Anfang des Verfalles, in die Zeit, wo selbst das gröfste Genie holländischer Kunst, wo Rembrandt bereits aus der Mode gekommen war.

In den ersten uns bekannten Gemälden, namentlich in dem Schützenmahle vom Jahre 1616, war die Färbung kräftig in einem tiefen bräunlichen, etwas schweren Tone

und die Ausführung, namentlich in den Köpfen, noch ſorgfältig, ſtellenweiſe ſelbſt etwas glatt. Bereits in den Genrebildern deſſelben und der nächſtfolgenden Jahre iſt der Vortrag durchweg breiter bis zur Primabehandlung, der Ton kühler und grauer. Um das Jahr 1625 iſt der Meiſter dann zu einer Auffaſſung und Behandlungsweiſe fortgeſchritten, die im Weſentlichen etwa ein Jahrzehnt maaſsgebend bleibt. Ein friſcher, köſtlicher Humor lacht uns aus allen dieſen Bildern entgegen: aus den reichen, vollen Localfarben, dem hellen, blonden Tone, der ſpielend leichten Behandlung, die bald in wenigen Stunden in unvertriebenen Striemen und Strichen mit dem Borſt- und Spitzpinſel die Perſönlichkeit auf die Leinwand bringt, bald in liebevoller, zarter Vollendung die Eigenthümlichkeit bis in das feinſte Detail zu geben ſucht.

Schon vor dem Jahre 1635 beginnt die Färbung wieder tiefer zu werden, die Beleuchtung wird gleichmäſsiger, der Ton wird dunkler und beginnt ſtärker zu prävaliren. Der vorübergehende Einfluſs Rembrandt's auf Frans Hals, welchen wir etwa zwiſchen den Jahren 1638 und 1643 verfolgt haben, dient nur dazu, dieſe neue Richtung des Meiſters ſchärfer auszuprägen und fortzuentwickeln. Da um dieſe Zeit auch die einfache ſchwarze Tracht allgemeine Mode wird, gibt Hals demgemäſs auch der Färbung des Fleiſches einen grauen Ton und ſetzt die Figur von grauem Grunde ab. Dieſer graue Geſammtton, den man von vornherein ſchon in den Gemälden des Meiſters durchfühlt, war Anfangs noch tiefgoldig, dann dem Olivengrün verwandt, ſpäter mehr aſchgrau und zuletzt geradezu ſchwärzlich, aber (mit wenigen Ausnahmen der letzten Zeit) ſtets leuchtend und ſatt. Derſelbe beſtimmt ſeine Behandlung vom Jahre 1640 an bis zu ſeinem Tode, alſo durch einen Zeitraum von 25 Jahren. Der Künſtler wird immer breiter im Machwerk, immer ſparſamer

mit der Farbe, bis er ſchliefslich in jenen beiden Regentenſtücken vom Jahre 1664 an der äufserſten Grenze der Einfarbigkeit und Breite anlangt, welche von keinem anderen Meiſter weiter getrieben iſt.

Wir werden den Ton eines Gemäldes im Allgemeinen als den Ausdruck der Stimmung des Künſtlers betrachten können. Rubens' glänzendes, von äufserem und innerem Glück ſo hoch begünſtigtes Alter findet ſeinen deutlichen Widerſchein in jenem hellen, leuchtenden Ton, in welchem die Farben ſeiner ſpäteren Gemälde erglänzen. Rembrandt, welcher unter den harten Schlägen des Unglücks eine Zeit lang einen ähnlichen düſteren, faſt farbloſen Ton anſtimmt, wie wir ihn bei Frans Hals beobachteten, läſst in dem goldigen Abendroth ſeiner letzten Gemälde die Rückkehr zu innerer Ruhe und Faſſung erkennen. Anders iſt es mit Frans Hals; eine Geſtalt aus alter Zeit, von Aufsen verlaſſen, im Innern ohne den nöthigen Halt ſieht er die Welt nur in aſchgrauer Färbung, gönnt er ihr kaum noch ihre natürliche Form, nicht mehr ihre friſche Farbe; wie ſeine Mitmenſchen ihm ſelbſt nur das Nothdürftigſte zum Friſten des Leben verabfolgten, ſo bewilligt der achtzigjährige Greis den Geſtalten in jenen letzten Gemälden auch gerade nur ſo viel Zeichnung, ſo viel Farbe, um ſie als Menſchen, als lebendige Menſchen erſcheinen zu laſſen.

Wir haben ſchon in der Einleitung erwähnt, daſs die Bedeutung des Frans Hals zu einem weſentlichen Theile in dem groſsen Einfluſſe auf ſeine Zeitgenoſſen, insbeſondere in ſeiner Lehrthätigkeit beruht, in den zahlreichen Schülern der verſchiedenſten Art, welche er heranbildete, und auf welche wir gleich näher einzugehen haben.

Zu dem trefflichen Lehrer machten Hals die verſchiedenen Eigenſchaften, die wir ſchon an ihm kennen: ſeine

ausſchlieſsliche Thätigkeit als Bildniſsmaler, ſeine ebenſo echt hiſtoriſche als humoriſtiſch ſittenbildliche Auffaſſung, ſowie der vollendete maleriſche Ausdruck derſelben, der ſich in einer ebenſo ſicheren, wie anſchaulichen Behandlung und in gröſster Beherrſchung aller maleriſchen Mittel kundgibt.

Aber nicht das allein kann ſo viele Schüler zu ihm geführt und an ihn gefeſſelt haben. Die Ehrfurcht vor dem Meiſter, die ſelbſt Houbraken anerkennt, galt nicht allein dem Künſtler, ſie muſste auch dem Manne gelten, deſſen offener Charakter, deſſen Lebensluſt und Humor auch auf ſeine Söhne vererbte, wie Houbraken erzählt, und ſie zu gern geſehenen Gäſten machte.

Ein intereſſantes Beweisſtück für dieſe Anhänglichkeit der Schüler an Frans Hals giebt uns ein erſt ſeit Kurzem ſeiner Bedeutung nach bekannt gewordenes Genrebild von Hiob Berck-Heyde im Muſeum von Haarlem (früher bei Quarles van Ufford daſelbſt), das auch in mancher anderen Beziehung von Intereſſe iſt. Wir blicken in ein Atelier, in welchem eine Anzahl junger und älterer Maler nach einem nackten Modelle zeichnen, während der bejahrte Meiſter einen jüngeren Mann in der Thür empfängt. Die Inſchriften auf der Rückſeite (freilich erneuert bei der Rentoilage) machen uns mit dem Atelier und ſeinen Inſaſſen bekannt; und obgleich das Bild kein Portraitſtück ſein will, obgleich es nur ein Werk zweiten Ranges und obenein nicht beſonders erhalten iſt, ſo beſtätigen ſich dieſe Inſchriften doch durch verſchiedene Anhaltspunkte. Wir ſehen das Atelier von Frans Hals vor uns, etwa um das Jahr 1652 oder wenig ſpäter. Der Greis, leider vom Rücken geſehen, begrüſst den eintretenden noch jugendlichen Philips Wouwerman, einſt ſeinen Schüler, wie man jetzt annimmt. Um den Tiſch gruppirt ſitzen Dirck Hals, dem Bruder Frans ſehr ähnlich, dann die Söhne des letzteren: Frans, Harmen, Johannes, Klaes, ein zweiter, urkundlich

nicht bekannter J. Hals Fz. [1]), weiter Dirck van Delen, Pieter Molyn (jun.?), Gerrit Berck-Heyde und der Maler des Bildes, Hiob Berck-Heyde, ein Jüngling von etwa 23 Jahren, — alſo mit Ausnahme von Gerrit und vielleicht auch Hiob Berck-Heyde und Klaes Hals ſämmtlich ſchon Meiſter, nicht mehr Lehrlinge. Wahrlich ein Beweis, daſs die alten Schüler des Meiſters nicht vergaſsen, wie viel ſie noch immer von ihm lernen konnten, daſs ſie wuſsten, hier ſreundſchaftlich empfangen zu werden, hier belehrende und erheiternde Stunden zu verbringen.

Wir haben uns im Eingange dieſes Kapitels die Frage vorgelegt, ob heute eine Biographie des Frans Hals noch eine Ehrenrettung an dem Meiſter zu vollziehen habe, und verneinend darauf geantwortet. Wenn wir jetzt zum Schluſſe die umgekehrte Frage aufwerfen, ob nicht heutzutage die Bedeutung des Frans Hals überſchätzt wird, ſo müſſen wir dieſelbe, glaube ich, theilweiſe bejahen — wenigſtens wenn wir für die Werthſchätzung eines Meiſters in den Preiſen, die für ſeine Werke gezahlt werden, den Maſsſtab zu finden haben. Frans Hals iſt zunächſt ausſchlieſslich Bildniſsmaler; und auch als ſolcher iſt er mit den gröſsten Meiſtern, namentlich mit den ihm verwandten Coloriſten, einem Titian, Rubens, Rembrandt und ſelbſt Velazquez, mit dem ein Vergleich vielleicht am nächſten läge, doch nicht in einer Reihe, ſondern erſt nach denſelben zu nennen. Ihm geht die Kunſt jener groſsen Meiſter ab, durch das Licht, durch das Helldunkel der Farbe ihr Materielles zu nehmen und die Perſönlichkeit gewiſſermaſsen zu verklären. Wenn wir dieſen höchſten Maſsſtab anlegen, erſcheinen ſeine Bild-

[1]) Mit Jan Hals Jansz, den Houbraken als Maler nennt, kann derſelbe nicht identiſch ſein, auch wenn wir einen Irrthum des Abſchreibers jener Inſchrift auf der Rückſeite des Bildes annehmen wollten, der leicht Jz. und Fz. hätte verwechſeln können. Denn Jan Hals, der Sohn unſeres Frans, vermählte ſich erſt im Jahre 1648.

niſſe nicht wie vollendet abgerundete Gemälde, ſondern wie meiſterhafte Studien; der Ton ſeiner Bilder, ſelbſt der beſten Zeit, erſcheint neben Bildniſſen eines Rembrandt oder Tizian zu ſchwer und erdig; und die Behandlungsweiſe wird ſich, mit einem Velazquez verglichen, der ihn an Breite und Einfachheit derſelben noch überbietet, leicht als ſolche neben der Perſon und dem Bilde zu anſpruchsvoll vordrängen. Freilich in der treffenden Wiedergabe der Individualität, der maleriſchen Meiſterſchaft, mit der er in den einfachſten und zugleich gröſsten Zügen die Charakteriſtik der Perſon hinſchreibt, ſteht Frans Hals keinem Künſtler nach; und in der Bedeutung, welche er danach für die Entwickelung der holländiſchen Malerei gehabt hat, gebührt ihm unter den holländiſchen Meiſtern der Platz unmittelbar nach Rembrandt.

Ortsverzeichnifs der Gemälde des Frans Hals [1]).

HOLLAND [2]).

Haarlem.

Mufeum.

1. Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (12 Figuren.) Mon. FH. 1616.
2. Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (11 Figuren.) Gemalt 1627.
3. Feſtmahl der Offiziere der Adriaensdoelen. (12 Figuren.) Mon. FH. Gemalt 1627.
4. Vereinigung der Offiziere der Adriaensdoelen. (14 Figuren.) Gemalt 1633.
5. Die Offiziere und Unteroffiziere der Jorisdoelen, unter denen auch Frans Hals. (19 Figuren.) Gemalt 1639.
6. Die Vorſteher des Eliſabethſpitals. (5 Figuren.) Gemalt 1641.
7. Die Vorſteher des Oudemannenhuis. (6 Figuren.)
8. Die Vorſteherinnen des Oudemannenhuis. (5 Figuren.) Letztere beide 1664 gemalt.

Auf ſämmtlichen Bildern ſind die Figuren nicht ganz bis zu den Füſsen ſichtbar, zum Theil nur bis zu den Knieen.

---

[1]) Wo es nicht ausdrücklich anders angegeben iſt, ſind die Figuren in Lebensgröſse.

[2]) Von Houbraken wird in Delft (Cluveniersdoelen) ein groſses Schützenſtück erwähnt, das jetzt verſchollen ſcheint.

Hofje van Berefteyn.

9. und 10. Die Bildniffe von Nicolaas van Berefteyn und feiner Gemahlin. Datirt 1629. Kniefttücke.

11. Herr und Frau van Berefteyn mit fechs Kindern und zwei Wärterinnen im Garten hinter dem Haufe. Ganze Figuren. Um 1630.

12. Junges Mädchen aus der Familie Berefteyn. Ganze Figur. Etwa 1630 bis 1633 entftanden.

(Früher) Madame Copes van Haffelt.

13. »Junker Ramp und feine Liebfte«. Kniefttück. 1623. Kürzlich verfteigert.

14. Zwei fingende Knaben. Bruftbild. Um 1625. Wahrfcheinlich das Bild, welches jetzt Herr Quarles van Ufford in Haarlem befitzt.

Amfterdam.

Rijks-Mufeum.

15. Bildnifs des Frans Hals und feiner zweiten Frau Elifabeth Reyniers, in einem Park fitzend. Ganze Figuren. Um 1624. Früher Sammlung Six. (Kat. Nro. 134.)

16. Ein Schalksnarr, Mandoline fpielend. Bruftbild. Um 1625. Früher Sammlung Dupper. (Kat. Nro. 135.)

17. Der luftige Zechbruder. Halbfigur. H Um 1625 bis 1630. (Kat. Nro. 136.)

Mufeum van der Hoop.

18. Portrait einer alten Dame. Datirt 1639. Kniefttück; fitzend.

Rathhaus.

19. Doelenftück mit 16 ganzen Figuren. Gemalt 1637.

Athenaeum.

20. Bruftbild des John Barclay († 1621). Vor 1620 gemalt.

Sammlung Six.

21. Männliches Portrait. Oval. Um 1655.

Bei Herrn D. van der Kellen jr. befanden ſich 1873

22. und 23. Bildniſſe eines alten Mannes und ſeiner Gemahlin. Knieſtücke. Datirt 1643.

Haag.

Königl. Galerie.

24. und 25. Knieſtücke eines holländiſchen Edelmannes und ſeiner Gemahlin. Datirt 1625.

Baron van Pallandt.

26. Kleines Bildniſs des Herrn Willem Croes in halber Figur. Gemalt 1658.

Bei H. Neville-Goldſmith (Auction zu Paris 1876) befand ſich

27. Ein Exemplar des »Rommelpots« in lebensgroſsen Figuren und

28. Ein männliches Portrait in halber Figur, datirt 1663.

Leerdam.

Hofje.

29. Zwei lachende Jungen. Bez. $\frac{FH}{A}$.

Rotterdam.

Muſeum.

30. Bildniſs eines ältlichen Mannes. Knieſtück. Um 1635. (Ein kleines männliches Portrait vom Jahre 1634 ging beim Brande des alten Gebäudes mit verloren.)

BELGIEN.

Brüſſel.

Königl. Galerie.

31. Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem van Heythuyſen. Früher im Hofje van Heythuyſen zu Haarlem. Um 1635.

32. Bildnifs des Predigers Joh. Hoornbeek in halber Figur. Datirt 1645. Früher in der Sammlung His van Blockhuyfen zu Rotterdam.

Galerie des Herzogs von Aremberg.

33. Zwei fingende Knaben. Bruftbild. Um 1627.
34. Ein luftiger Zecher. Bruftbild. Um 1635.

Galerie des Vicomte Dubus de Gifignies.

35. Bildniffe eines Ehepaares mit zwei Töchtern in einem Park. Unter halber Lebensgröfse. Um 1638.

Mr. Brugmans.

36. Portraitftück mit drei Kindern um einen mit einer Ziege befpannten Wagen. Ganze Figuren.

Antwerpen.

Mufeum.

37. »De Strandlooper van Haarlem«. Halbe Figur. H Um 1640. (Kat. Nro. 188.)

Mr. Kyms.

38. Männliches Bruftbild in ovaler Einrahmung. 1635.
39. Weibliches Bruftbild. Gegenftück. 1640. — Aus der Galerie des Baron Lippmann-Liffingen zu Wien; früher Akademie zu Caffel.

FRANKREICH.

Paris.

Louvre.

40. Bruftbild von René Descartes. 1655. (Kat. Nro. 190.)
41. (Salle Lacaze.) Lachende Dirne. Um 1630. (Kat. Nro. 65.)
42. (Salle Lacaze.) Bildnifs einer Dame. Knieftück. Um 1650. (Kat. Nro. 66.)

M. Henry Hecht.

43. Kleines Bruftbild von Willem von Heythuyfen. Oval eingerahmt. — Aus der Sammlung Double. Ausgeftellt 1874 im Palais du Corps législatif.

Baronin James Rothfchild.

44. Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem von Heythuyfen. — Früher Galerie van Brienen.

Baron Guftave Rothfchild.

45. Der Schalksnarr. Halbe Figur.

M. Lavalart.

46. Bildnifs eines Mannes. Halbe Figur. Ausgeftellt im Palais du Corps législatif 1874, wie das folgende.
47. Bildnifs einer Frau. Gegenftück.

Baron de Beurnonville (verfteigert 1881; Kat. 299 ff).

48. Der Pfalmenfänger. Um 1650.
49. Bildnifs einer jungen Frau. Halbe Figur. H 1644. Aet. 35.
50. Knabe, Seifenblafen machend.
51. Das Fifchermädchen; vor Dünen ftehend.
52. Der luftige Zecher.
53. Junger Fifcherknabe, vor Dünen. Klein.
54. Der Zitherfpieler. Klein; bei Licht.

Graf Mniszech.

55. und 56. Knieftück eines fitzenden alten Mannes und feiner Gemahlin. H 1643.
57. und 58. Bruftbilder eines Herrn und feiner Gattin. Um 1638.
59. Bildnifs einer jungen Frau. Datirt 1634. Knieftück.
60. Bildnifs einer alten Dame. Datirt 1634. Knieftück.
61. Der Rommelpotfpieler.
62. Der Schalksnarr. Um 1635.
63. Lachende Dirne. Um 1635.
64. Kleines Bruftbild des Predigers M. Middelhoven. Datirt 1626.

Mr. Secretan.

65. und 66. Kleine Bruftbilder von Scriverius und Gemahlin. HF 1626. Aus der Sammlung Wilfon (1881).

Mr. Wilfon (verfteigert 1881).

67. Portrait des H. Pieter van Broecke. Unter der Bezeichnung »l'homme à la canne« berühmt. 1633.
68. Ein Fifcherknabe, feine Waare feilbietend. Um 1620.

Mr. André.

69. Bruftbild eines jungen Mannes, in grauem Koftüm. Um 1655.

Mr. Rothan.

70. Bildnifs einer jungen Frau. Kniefttück. Um 1630. Früher Pereire (Paris), Epftein (Wien), Sirot.
71. Bildnifs eines Mannes.
72. Die Zechbrüder. — Diefe Bilder waren im Palais du Corps législatif 1874 ausgeftellt.

Mr. Charles Pillet.

73. Männliches Bildnifs, unter dem Namen »der Bürgermeifter« bekannt. Um 1630.
74. Bildnifs einer jungen Frau. Um 1650.

Mr. Cocret.

75. Ausgelaffene Gefellfchaft beim Mahle. Kniefttück. Bez. F. H. Ausgeftellt im Palais du Corps législatif 1874.

Mr. Warneck (1878).

76. Junger Flötenbläfer. Um 1640.
77. Kleines Bruftbild eines jungen Mannes. Um 1650.
78. Der luftige Knabe. Unfertig.
79. Kleines Bildnifs des Scriverius. Bez. Ætat. 44. 1613.

Madame Lacroix.

80. Portrait von Jan Barentz. Früher Sammlung Bürger.

Ein Portrait bei Mr. Gigoux ift 1871 verbrannt. —

Lille.

Mufée des tableaux.

81. Lachende Dirne; irrthümlich als Hille-Bobbe bezeichnet. Um 1645.

Bordeaux.

Muſée des tableaux.

82. Bruſtbild eines jungen Mannes. Bez. ÆTATIS. SVÆ 2.. AN° 1632.

DEUTSCHLAND.

Berlin.

Gemäldegalerie der Königl. Muſeen.

83. und 84. Bruſtbilder eines jungen Mannes und ſeiner Gemahlin. Um 1627. (Kat. Nro. 800, 801.)

85. Kleines Portrait des Predigers Acronius. Datirt 1627. In ovaler Einrahmung. (Kat. Nro. 767.)

86. Kleines Portrait eines jungen Mannes. Datirt 1627. (Kat. Nro. 766.)

87. Bildniſs eines Kindes mit ſeiner Wärterin. Um 1630. Früher Sammlung Suermondt; aus Schloſs Ilpenſtein. (Kat. Nro. 801 G.)

88. Männliches Bildniſs in halber Figur. H Um 1660. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 E.)

89. Kleines Bildniſs eines jungen verwachſenen Mannes. Datirt 1625. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 F.)

90. Bruſtbild eines ſingenden Knaben. H Um 1625. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 A.)

91. Luſtiger Zechbruder. Um 1630. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 B.)

92. Hille-Bobbe von Haarlem. Um 1650. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 C.)

93. Bruſtbild des Tyman Oosdorp. Datirt 1656. (Kat. Nro. 801 H.)

H. Profeſſor L. Knaus.

94. Zwei muſicirende Kinder. Ovales Bruſtbild; faſt in Lebensgröſse. Um 1630. — Eine Wiederholung befand ſich in der Galerie Neven in Köln (jetzt bei H. von Nieſewang).

H. von Carſtanjen.

95. Das Fiſchermädchen. In der Ferne eine Hütte. Bruſtbild. Um 1625. Früher bei Gſell in Wien.

H. Schorer.

96. Der Rommelpot. In kleinen Figuren. Früher Sammlung Gſell in Wien.

Caſſel.

Königl. Gemälde-Galerie.

97. Luſtiger Zecher. Bez. F. Hals F. Gemalt um 1640. (Kat. Nro. 222.)

98. Zwei muſicirende Knaben. H. Um 1625. (Kat. Nro. 223.)

99. und 100. Die Bildniſſe eines Edelmannes und ſeiner Gemahlin. Knieſtücke. Um 1620. (Kat. Nro. 224, 225.)

101. Bruſtbild eines jungen Mannes, ſich über den Stuhl lehnend. Um 1660. (Kat. Nro. 226.)

102. und 103. Zwei kleine männliche Bildniſſe in halber Figur. Um 1655. (Kat. Nro. 227, 228.)

Sammlung Habich.

104. Lachendes Mädchen. Kleines Köpfchen; Studie.

Dresden.

Gemälde-Galerie[1]).

105. und 106. Kleine männliche Bruſtbilder. Gegenſtücke. Um 1630. (Kat. Nro. 938, 939.)

Gotha.

Gemälde-Galerie.

107. Bruſtbild eines Mannes. Um 1655. (Kat. VIII, 25.)

---

[1]) Nro. 941 ſowie die neuen Erwerbungen Nro. 2367 (früher Dr. v. d. Willigen) und Nro. 2368 (früher Baron Reede van Oudshoorn) ſind nur Schulwerke. Auch das Portrait Nro. 940 iſt nur eine gute Copie eines oben (Paris, bei Mr. Warneck) genannten Bildniſſes, vielleicht von einem der Söhne des Meiſters.

108. Bruſtbild eines jungen Mannes. Um 1635. Nicht das »Selbſtportrait des Künſtlers«. (Kat. VIII, 40.)

Frankfurt a. M.

Muſeum Städel.

109. Bildniſſe eines Mannes und ſeiner Gemahlin. FH. 1638. Oval. Halbe Figuren. (Kat. Nro. 158, 159.)

110. Kleines Bildniſs eines Jünglings in halber Figur. Datirt 1624. Früher »Nachahmung des A. van Dyck«, jetzt »Art des F. Hals« genannt. (Kat. Nro. 120.)

Hamburg.

H. Conſul Weber.

111. Männliches Bruſtbild. 1634. Aetat 48.

Köln.

Baron Albert Oppenheim.

112. und 113. Bruſtbilder eines lachenden und eines Flöte ſpielenden Knaben. Gegenſtücke. Oval. FH. Um 1625.

Königsberg.

Gemälde-Galerie.

114. Flöte blaſender Knabe und ein lachendes Mädchen. Bruſtbild. Um 1625. Rund; unter Lebensgröſse.

Mühlhauſen bei Köln.

Landrath von Nieſewang.

115. Zwei muſicirende Kinder. Wiederholung des Bildes im Beſitze von H. Prof. Knaus in Berlin.

Schwerin.

Gemälde-Galerie.

116. Männliches Bildniſs. Bruſtbild. Früher fälſchlich van Dyck genannt. Um 1630.

117. und 118. Trinkender und Flöte blaſender Knabe. Gegenſtücke. Rundbilder unter Lebensgröſse. Bez. FH.

Stettin.

Gemälde-Galerie.

119. und 120. Bildnifs eines Mannes und einer Frau. Bruftbilder. Letzteres bez. H. 1643.

Wien.

Galerie des Belvedere.

121. Portrait eines jungen Mannes in halber Figur. Oval. Um 1650. (Kat. VI, 4.)

H. Remy van Haanen (wohl verkauft?).

122. Bruftbild eines Jünglings. Um 1655.

Galerie Fürft Liechtenftein.

123. Portrait des Herrn Willem van Heythuyfen, vor einer Draperie in einem Park ftehend. Ganze Figur. Gemalt um 1630. (Kat. Nro. 150.)

124. Bruftbild des jungen H. Schade van Weftrum. 1644. Aus der Sammlung Wilfon.

Baron Rothfchild.

125. Bildnifs einer alten Frau, halbe Figur. Datirt 1638.

126. Bildnifs eines Mannes. Knieftück. Um 1655. Früher Sammlung Cremer (Brüffel) und Gfell (Wien).

Wo fich das Portrait eines Mannes von 1634 aus derfelben Sammlung Gfell jetzt befindet, ift mir unbekannt.

Die F. Hals genannten Bildniffe in den Galerien zu München[1]), Braunfchweig, Oldenburg, Stuttgart u. f. w. find nicht von der Hand des Meifters.

---

[1]) Das fchöne grofse Familienbildnifs in der Pinakothek, das dem F. Hals in manchen Theilen, namentlich in den Geftalten des Ehepaares, ganz aufserordentlich nahe kommt, ift durch Mündler vielleicht richtig als Marten Pepyn beftimmt. Wenigftens ift ein fo benanntes weibliches Bildnifs in der Galerie Aremberg zu Brüffel augenfcheinlich von derfelben Hand, auf die mir auch das irrthümlich Rubens benannte Bild der Familie Gerbier in Windfor Caftle fowie zwei Bilder in Caffel (Knabe und Mädchen mit Früchten; früher van Dyck genannt) zurückzugehen fcheinen. Dafür, dafs ein vlämifcher Künftler der Urheber diefer Bilder ift, fpricht der Umftand, dafs in dem Münchener Bilde die Früchte von Suyders, in den Caffeler Bildern von einem verwandten vlämifchen Stilllebenmaler gemalt find.

UNGARN.

Peſth.

Städtiſche Gemälde-Galerie (Eſterhazy).

127. Bruſtbild eines Mannes. Um 1650. Früher fälſchlich K. du Jardin's Selbſtportrait genannt.

RUSSLAND.

St. Petersburg.

Galerie der Ermitage.

128. Bruſtbild eines Mannes von etwa 35 Jahren. Um 1660. Bezeichnet mit dem eigenthümlichen Monogramme HF, welches der Katalog als doppeltes Monogramm auffaſst und daraus auf ein Selbſtportrait des Meiſters ſchlieſst! Vielleicht von Harmen Hals. (Kat. Nro. 770.)

129. Bruſtbild eines Jünglings. H Um 1650. (Kat. Nro. 771.)

130. Bildniſs eines jungen Mannes in halber Figur. H. Gemalt um oder nach 1660. (Kat. Nro. 772.)

131. Bildniſs eines Offiziers. Gemalt um 1635. Alſo nicht Gegenſtück des vorigen Bildes, wie der Katalog angiebt. (Kat. Nro. 773.)

Nro. 774 iſt Hals irrthümlich zugeſchrieben.

In den Privatſammlungen zu St. Petersburg iſt mir kein Bildniſs des Meiſters vorgekommen. Dagegen höre ich, daſs ſich in mehreren kleinen Privatgalerien Livlands und Curlands echte Werke des F. Hals befinden ſollen.

ENGLAND.

London.

National Gallery.

132. Kopf einer alten Frau. Um 1645.

Bridgewater Gallery (Lord Ellesmere).

133. Kopf einer alten Frau. Um 1640.

Buckingham Palace.

134. Portrait eines Mannes. Knieſtück. H. 1630. Aet. 36.

Marquis of Bute.

135. Bildniſs eines Geiſtlichen. Um 1635.

Mr. Cartwright.

136. Bruſtbild eines jüngeren Mannes. Um 1655.

Devonſhirehouſe (Duke of Devonſhire).

137. Selbſtportrait in halber Figur. Um 1622.

Mr. Lewis Fry.

138. Selbſtportrait des Künſtlers. Bruſtbild. Um 1630.

Earl Ronald Gower.

139. Lachender Knabe.

Mr. S. K. Mainwaring.

140. Bildniſs eines Malers (nicht der Künſtler ſelbſt). Sitzend; in halber Figur. — H. 1635.

Manchesterhouſe (Sir Richard Wallace).

141. Bildniſs eines Offiziers; halbe Figur. Datirt 1624.

Mr. Louis Miéville.

142. Bildniſs eines jungen Malers. H. 1644. ÆTA. 32.

Lord Northbrook.

143. Ein Häringshändler. Knieſtück. H. 1616. Aetatis suae 73. Wappen: Einhorn auf Wellen. Deviſe: Wie begeert. (Vergl. v. d. Willigen, p. 348 f.)

Mr. J. Walter.

144. Kleines männliches Bildniſs in halber Figur. Um 1650.

Chiswick Houſe (Duke of Devonſhire).

145. Weibliches Bildniſs. Um 1628.

Hamptoncourt.

146. Kleines Portrait eines Mannes in ganzer Figur. Um 1628. (Kat. Nro. 676.) — Nro. 682 ſcheint mir für den alten Frans Hals zu gering.

Hopetown Houſe (Earl of Hopetown).

147. Der Fiſcherknabe. Um 1630.

Knowlsley Houſe (Earl of Derby).

148. Bruſtbild eines ältlichen Mannes. Um 1640. Als »unbekannt« bezeichnet.

Longford Caſtle (Earl of Radnor).

149. und 150. Kleine Bildniſſe von Mann und Frau. Datirt 1628. Aet. 66 und 60.

Lowther Caſtle (Earl of Lowther).

151. Bruſtbild eines ältlichen Mannes. Um 1660.

Panshanger (Earl of Cowper).

152. Männliches Bruſtbild. Um 1650.

Petworth (Lord Leconfield).

153. Bildniſs eines Mannes in mittlerem Alter. Um 1630.

Wiltonhouſe (Earl of Pembroke).

154. Der Rommelpot. In lebensgroſsen Figuren.

Woburn Abbey (Duke of Bedford).

155. Bildniſs eines holländiſchen Edelmannes. Um 1625. Irrthümlich als Selbſtportrait des Künſtlers bezeichnet.

In den Galerien von Kopenhagen und Stockholm, die ſo reich ſind an guten holländiſchen Gemälden aller Art, befindet ſich kein Werk des Frans Hals. Ebenſowenig bin ich je in Italien oder Spanien einem ſeiner Werke begegnet.

Im Gegenſatze zu den Gemälden des Frans Hals gehören Zeichnungen von ſeiner Hand zu den gröſsten Seltenheiten. Ich geſtehe ſogar, daſs ſämmtliche in den Kabineten und Privatſammlungen unter ſeinem Namen ge-

henden Zeichnungen mir nicht den Eindruck der Echtheit machen. So ſind die beiden bekannten Zeichnungen mit Gruppen aus einem ſeiner Haarlemer Schützenſtücke, welche das Teyler-Muſeum in Haarlem beſitzt, zweifellos ſpätere Zeichnungen nach jenem Bilde. Gleichfalls wohl nur eine alte, aber treffliche Copie iſt die farbige Zeichnung des jungen Mädchens, deſſen ſchönes Gemälde bei Mr. Rothan in Paris ſich befindet, im Beſitze von Mr. Burton in London, ausgeſtellt 1878/79 in der Grosvenor Gallery. Im Berliner Kabinet iſt der Kopf eines Mannes, auf blauem Papier in Kohle ausgeführt und weiſs gehöht, eine alte gute Zeichnung aus der Zeit des Meiſters nach einem Bildniſs deſſelben, das ich in Paris bei Mr. Warneck ſah und von dem die Dresdener Galerie eine alte Copie unter Hals' Namen beſitzt. Ebenda (früher in der Sammlung Suermondt) die treffliche Zeichnung eines alten Cavaliers, die am unbeſtrittenſten als ein Werk des Frans Hals anerkannt und mehrfach reproducirt worden iſt; allein ich vermag ſie doch nur für eine beſonders gelungene Arbeit des A. Palamedes zu halten. Eine ähnliche gröſsere Zeichnung, leicht in Tuſche ausgeführt, die Koſtümzeichnung eines jungen kokett daſtehenden Mannes, die zweimal in der Schrift des ſiebenzehnten Jahrhunderts F. Hals bezeichnet iſt, trägt mehr den Charakter eines »Geſellſchaftsmalers« unter dem Einfluſs des Meiſters; für ihn ſelbſt iſt ſie nicht markig genug behandelt und zu flau im Ton. An den jüngeren Frans Hals zu denken, erlaubt das Koſtüm nicht, da nach demſelben die Zeichnung ſpäteſtens in das Ende der zwanziger Jahre fällt. Müſſen wir dieſelbe immerhin, wenn auch als zweifelhaft, mit in Betracht ziehen, ſo ſcheint mir eine andere Zeichnung, welche daſſelbe Kabinet als »Schule des Frans Hals« regiſtrirt hat, ein echtes und zwar das einzige zweifelloſe Blatt von der Hand des Frans Hals. Sie zeigt ein junges, lachendes Mädchen

in halber Figur, im Begriff — wie es ſcheint — ihr Mieder aufzuneſteln. In Schwarz- und Rothkreide ausgeführt, trägt die ganz flüchtige, aber höchſt energiſche und maleriſche Behandlungsweiſe durchaus den Charakter der Gemälde des Meiſters. In ihrem Lächeln gleicht die junge Dirne der Amme in dem Berliner Bilde aus Schloſs Ilpenſtein. — Was ſonſt an Zeichnungen unter dem Namen des Frans Hals geht, ſteht demſelben noch ferner als die oben genannte Zeichnung: im günſtigſten Falle pflegen es Studien des P. Codde, Dirk Hals oder andere Geſellſchaftsmaler zu ſein.

Hals hat in alter und neuer Zeit tüchtige Künſtler gefunden, welche ſich die Reproduction ſeiner Werke zur Aufgabe ſtellten. Sein gewandteſter Interpret war ſein Landsmann (und vielleicht Schüler) Jonas Suyderhoef; die Stiche Suyderhoef's nach berühmten Perſönlichkeiten Hollands, namentlich Haarlems, Meiſterwerke als Stiche, geben zugleich die Auffaſſung und Behandlungsweiſe des Frans Hals in geiſtvollſter Weiſe wieder. Das vorige Jahrhundert hat eine kleine Zahl, zum Theil recht tüchtiger Schwarzkunſtblätter nach unſerem Meiſter hervorgebracht. In neuerer Zeit haben William Unger's Radirungen nach den Meiſterwerken des Frans Hals, darunter nach ſämmtlichen Schützen- und Regentenſtücken des Haarlemer Muſeums, einen groſsen verdienten Erfolg gehabt und weſentlich mit beigetragen, den Ruf des Frans Hals wieder in die weiteſten Kreiſe zu tragen.

DIE

HOLLÄNDISCHE MALEREI

UNTER DEM

EINFLUSSE DES FRANS HALS.

DIE BILDNISSMALEREI.

DAS SITTENBILD. DAS STILLLEBEN.

DAS ARCHITEKTURBILD.

Einleitung.

Aus vielfachen Ueberlieferungen wiſſen wir, daſs aus dem Atelier des Frans Hals eine Anzahl tüchtiger Schüler, Portraitmaler wie Genremaler, Meiſter im Stillleben wie im Architekturbild, hervorgegangen ſind, und unter ihnen Künſtler erſten Ranges. Bei der Dürftigkeit der Nachrichten über unſeren Meiſter dürfen wir ſchon um deſswillen annehmen, daſs die Zahl der Schüler, die uns als ſolche nicht überliefert ſind, gleich groſs oder noch gröſser war, als die Zahl derer, welche ausdrücklich als ſeine Schüler genannt werden. In der That befähigten die verſchiedenen Eigenſchaften, welche wir in Hals vereinigt fanden, denſelben in höchſtem Maaſse, auch als Lehrer eine glückliche Thätigkeit zu entfalten. Seine freie maleriſche Auffaſſung der Individualität muſste jedem Schüler zu Gute kommen; und wenn das Gebiet ſeiner Gegenſtände ein beſchränktes war, ſo legte er doch dem Schüler für die Wahl ſeiner Objecte keinerlei Zwang auf. Zeigt ſich doch ein ganz beſonderes Verdienſt des Meiſters gerade darin, daſs er die Eigenthümlichkeiten ſeiner Schüler mit gröſster Pietät reſpectirte und nach denſelben ihre Ausbildung leitete.

In ſeiner Thätigkeit als Lehrer dürfen wir Hals daher mit Rembrandt auf eine Stufe ſtellen: ihm kommt er aber auch

in dem Einfluſſe, den er über ſeine Schule hinaus auf die Entwickelung der holländiſchen Malerei überhaupt ausübt, wenigſtens nahe. Wie wir Rembrandt für die zweite Periode, für die Blüthe der holländiſchen Kunſt als den maſsgebenden, führenden Meiſter zu betrachten haben, ſo hat Frans Hals der erſten Epoche derſelben, wenigſtens nach der einen, hervorragendſten Richtung, der nationalen und realiſtiſchen, ſeinen Charakter aufgeprägt, direct und indirect nach den verſchiedenſten Richtungen hin anregend und beſtimmend eingewirkt. Die Grundzüge ſeiner Auffaſſung, treffende Charakteriſtik und Humor, ſowie jene maleriſche Behandlung, welche in der Herrſchaft des Tons gipfelt, ſind daher von Hals auf dieſen ganzen Kreis, auf die umfangreichſte und begabteſte Gruppe ſeiner Zeitgenoſſen übergegangen. Freilich haben dieſelben mit ihrem Vorbild und Lehrer neben jenen Vorzügen zugleich eine gewiſſe Aeuſserlichkeit, Gleichgültigkeit gegen die Geſetze der Compoſition und der Schönheit, dann auch den Mangel an tieferer, gemüthvoller Auffaſſung und dementſprechend den Mangel an Helldunkel gemein, Schwächen, die in den geringen Talenten zur Plattheit und Leere der Auffaſſung ſowie zur Flüchtigkeit, ja ſelbſt Rohheit der Behandlung ſich ſteigern.

Der Thätigkeit und Auffaſſung des Meiſters entſprechend iſt es zunächſt die Bildniſsmalerei, auf die er belebend einwirkt, ſowie das Sittenbild, welches er geradezu ſchafft. Aber im Anſchluſs daran entſteht unter ſeinem Einfluſſe auch eine beſondere Stilllebenmalerei und erhält das Architekturbild eine neue maleriſche Entwickelung. Darüber hinaus verdankt auch die Landſchaftsmalerei, verdankt überhaupt die geſammte holländiſche Malerei dem Frans Hals ihre Ausbildung zu völliger Freiheit in der Beherrſchung der maleriſchen Mittel, in treffender Schilderung der Natur nach Form, Farbe und Ton.

Den eigentlichen Schülern des Meiſters werden wir daher im Folgenden auch die Künſtler anſchlieſsen, welche ihre Verwandtſchaft mit Hals einem ſeiner Schüler oder dem Studium ſeiner Werke verdanken oder auch nur in die von ihm ausgehende Richtung mit hineingezogen wurden. Kann doch verwandte Auffaſſung und ſelbſt verwandte Technik allein nicht dahin führen, zwiſchen zwei Meiſtern das Verhältniſs von Lehrer und Schüler oder von Mitſchülern aufzuſtellen, da häufig ein gutes Theil ſolcher Verwandtſchaft den Strömungen der Zeit anzurechnen iſt. Namentlich wird es auch unſere Aufgabe ſein, in den Kreis dieſer Betrachtung diejenigen Meiſter mit hineinzuziehen, die als Schüler des Frans Hals oder als Nachfolger jenes um ihn ſich gruppirenden Kreiſes von Malern in ihren Anfängen auf Hals zurückgehen, während ſie erſt unter Rembrandt's Einfluſs zur vollen Entwickelung ihres Talentes gelangen: im Anſchluſs an die Geſellſchaftsmaler Terborch und Metſu; als Maler der Bauernwelt Adriaan und Iſack van Oſtade und theilweiſe ſelbſt der groſse Meiſter des vlämiſchen Sittenbildes, Adriaen Brouwer; im Stillleben endlich Jan Davidsz de Heem.

1. Die Söhne des Frans Hals.

Ehe wir auf die Schüler des Frans Hals und auf die unter ſeinem Einfluſſe ſich entwickelnde Kunſtrichtung der holländiſchen Malerei in ihren verſchiedenen Verzweigungen eingehen, ſei kurz der Söhne von Hals Erwähnung gethan. Denn über die meiſten derſelben ſind wir auf wenige urkundliche Nachrichten beſchränkt; zudem ſtanden ſie nach den uns erhaltenen Werken dem Meiſter am wenigſten ſelbſtändig gegenüber. Gemeinſam war den Söhnen des groſsen Meiſters der natürliche Frohſinn und die Luſt zur Muſik, Erbſtücke vom Vater wie die Tüchtigkeit in der Führung des Pinſels. Unſere Kenntniſs beſchränkt ſich auf folgende Details, von denen wir die biographiſchen faſt ſämmtlich van der Willigen verdanken.

Harmen Hals,

der im Jahre 1611 geborene Sohn erſter Ehe, war nach einer Aufſchrift auf ſeinem Portrait »Gezelſchapſchilder«; er ſtarb im Jahre 1669. Gemälde des Harmen Hals ſind mir nicht bekannt; doch theilt mir Herr Abr. Bredius mit, daſs kürzlich (1882) in Amſterdam auf der Verſteigerung einer Sammlung aus Deventer ein Gemälde des Meiſters vorkam, eine Bauernkneipe darſtellend; ein rohes Machwerk, bez. H. Hls. Da-

nach dürfte wohl das eigenthümliche Monogramm des einen Petersburger Portraits, welches wir unter Frans Hals' Werken ſchon genannt haben (Kat. Nro. 770, vergl. oben), keinesfalls auf Harmen Hals bezogen werden.

JOHANNES HALS,

von welchem uns nur bekannt iſt, daſs er ſich im Jahre 1648 und zum zweiten Male 1649 verehelichte, wird mehrmals von G. Hoet in ſeinem »Katalogus« erwähnt und zwar unter dem Beinamen »den gulden ezel«. Eine »Bauernhochzeit«, der »Kopf des heil. Petrus«, ein lebensgroſses Bildniſs in ganzer Figur von ſeiner Hand erreichten Preiſe, wie kaum in derſelben Zeit die Bilder ſeines Vaters, nämlich zwiſchen 16 und 30 Gulden.

Mir ſind bisher folgende Werke zu Geſicht gekommen, welche ſich nach ihren Bezeichnungen mit groſser Wahrſcheinlichkeit dieſem Johannes Hals zuſchreiben laſſen: Ein Zechbruder, in halber Figur und unter halber Lebensgröſse, wurde 1876 der Berliner Galerie als ein Werk des Frans Hals zum Kaufe angeboten. An dieſen in Auffaſſung, Färbung und Behandlung ſich unmittelbar anlehnend, ſteht es doch in jeder Beziehung weit hinter ihm zurück. Es trägt die Bezeichnung 1643. Ein ähnliches, mehr dem Dirk Hals verwandtes Bild von etwa gleicher Gröſse, ein leſendes Mädchen darſtellend, im Beſitze des Herrn Conſul Weber in Hamburg; es trägt das Monogramm . Das Britiſh Muſeum beſitzt eine ſehr tüchtige groſse Zeichnung mit der anſcheinend ſpäteren Aufſchrift Jan Hals, das Knieſtück eines Mannes, der an einer Tonne ſteht; energiſch behandelt und breit aufgefaſst, jedoch mehr dem Delft'ſchen Vermeer als dem alten Hals ähnlich; etwa von 1655. — Möglich, daſs auf Jan Hals auch ein Bruſtbild in mehr als halber Lebensgröſse zurückgeht, das die eigenthümliche Bezeichnung hat

In Auffaſſung, Haltung, Färbung und Behandlung lehnt ſich der Künſtler unmittelbar an Frans Hals an, wenn er auch ängſtlicher und ſorgfältiger erſcheint. Das Bild befand ſich früher in der Sammlung Engerth in Wien. Herr B. Suermondt ſchrieb es dem R. Hals zu, auf welchen aber das Monogramm keinesfalls paſst. Dieſelbe Bezeichnung trägt das treffliche kleine Bild eines Lautenſpielers, bei Kerzenlicht, in der Galerie Six zu Amſterdam. Es wurde bisher dem Frans Hals zugeſchrieben, dem es in der That ganz nahe ſteht.

In einer Verloſung von Bildern, welche 1649 Jan de Bondt in Wyck bei Utrecht veranſtaltete, kam ein kleines Bild von Joan Hals vor, »een goortenteller« (ein Geizhals), taxirt 20 fl. (Obreen, Archief II, 85).

Houbraken nennt auſser dieſem Jan Hals Fz. auch einen

Jan Hals Janszoon.

Muthmaſslich iſt dies der Jan Jansz. Hals, welcher nach van der Willigen's Mittheilung am 11. Juni 1674 in der Annakirche zu Haarlem beſtattet wurde.

Nicolaas Hals,

1628 geboren, wurde 1655 in die Lucas-Gilde zu Haarlem aufgenommen, zu deren Vorſtehern er in den Jahren 1682, 1683 und 1685 gehörte; er ſtarb im Jahre 1685. Er ſoll Landſchaften und Bauernſcenen gemalt haben. Doch iſt von ihm meines Wiſſens kein Werk bekannt.

Muthmaſslich iſt dieſer Klaas ein und dieſelbe Perſon mit dem Klaas Hals, welchen Houbraken irrthümlich (mit Jan zuſammen) als Sohn des älteren Jan Fransz. Hals aufführt.

Als Künſtler ohne Zweifel der bedeutendſte von den Söhnen des Meiſters und zugleich der einzige, welchem noch eine gröſsere Zahl von Werken zugeſchrieben wird, iſt

FRANS HALS,

welcher im Jahre 1643 getraut wurde und 1669 noch am Leben war. Dennoch ſind wir auch über ſeine Werke vielfach im Zweifel, weil ſich der Sohn genau derſelben Monogramme bedient, wie der Vater. Bisher führte man nämlich die Bezeichnung FH nur auf den jungen Frans zurück; allein daſſelbe Monogramm findet ſich auch auf verſchiedenen, meiſt ſogar frühen und völlig zweifelloſen Gemälden des älteren Frans Hals, u. a. auf einem der Schützenſtücke von 1627 in Haarlem. Und umgekehrt ſind eine Reihe mit dem Monogramm FH bezeichneter Bilder zu gering für den alten Frans, ſo daſs ſie wohl, namentlich wenn ſie — wie es mehrfach der Fall iſt — nur geringere Wiederholungen nach bekannten Originalen deſſelben ſind, auf den Sohn Frans zurückgeführt werden dürfen. Jedoch iſt hier die Entſcheidung oft ſchwer zu treffen, ob eine flüchtige Improviſation des Vaters oder eine beſonders glückliche Nachahmung des Sohnes vorliege.

Als ſolche Werke des jungen Frans erſcheinen mir die kleinen Bruſtbilder eines Dudelſackſpielers und eines Geigers in der Galerie zu Schwerin, beide FH bezeichnet, und zwei ähnliche aber weſentlich beſſere, in blondem Ton gehaltene »rontjes« mit den Köpfen lachender Knaben im Beſitze Sr. Maj. des Königs der Belgier. Freie Wiederholungen bekannter Bilder ſeines Vaters, wie die Hille-Bobbe als Fiſchweib und der Raucher in Dresden (Nro. 2568), eine andere Hille-Bobbe im Muſeum zu New-York, der Rommelpotſpieler an verſchiedenen Orten u. ſ. f., ſtehen hinter den Originalen durch Nüchternheit der Auffaſſung und flüchtige, ſelbſt rohe Behandlung ſtets weſentlich zurück. Charakteriſtiſche und zugleich ganz zweifelloſe Werke des jungen Frans ſind zwei gröſsere Compoſitionen, von denen die eine, mit

fünf Figuren in nahezu halber Lebensgröſse, muſicirende Kinder darſtellend, aus der Sammlung Neven zu Köln in den Beſitz des Grafen Potocki zu Paris gelangt iſt. Sie iſt den frühen Gemälden des Jan Molenaer nahe verwandt aber einfarbiger. Mehr noch iſt dies der Fall bei einem Bilde der Schweriner Galerie, welches durch ſeine zweifellos echte Inſchrift (auf einem Krug): FRANTZ HALS [1]) zugleich die Echtheit des ganz verwandten ebengenannten Bildes auſser Zweifel ſetzt. Im Vordergrunde eines Zimmers ſitzt ein junger Burſche Geige ſpielend, den ſein Liebchen auf der Zither begleitet; hinten am Kamin ein älteres Paar beim Kartenſpiel, dem eine Alte zuſchaut. Während die Typen dem Dirk Hals am nächſten ſtehen, iſt die klare Färbung, die Zuſammenſtellung der Farben, in denen roth und blau vorherrſchen, die völlig gedeckte und feſte Malweiſe und der helle kühle Ton wieder ganz auffallend den früheſten Bildern des Jan Molenaer verwandt, welchem ich dies Bild irrthümlich früher zugeſchrieben habe [2]). Eine groſse, meiſterhafte Zeichnung in geölter Kreide, zwei derbe Burſchen am Kneiptiſch, welche in der Sammlung Weigel unter dem Namen des alten F. Hals geht, iſt dieſem Gemälde ſo verwandt, dafs ſie vielleicht dem jüngeren Frans zugeſchrieben werden darf.

Origineller als in ſolchen Bildern, ja als ein ſehr tüchtiger Meiſter erſcheint der junge Frans Hals in einer Anzahl von Stillleben, die wir ſpäter eingehender beſprechen werden.

Reynier Hals.

Von dieſem Sohne des alten Hals, der im Jahre 1627 geboren wurde, iſt mir ein kleines, RH bezeichnetes Genrebild in der

[1]) Vergl. den neuen trefflichen Katalog der Sammlung, von Director Dr. Schlie verfaſst.

[2]) Vergl. »Frans Hals und ſeine Schule«.

Art des Brekelenkam bekannt, ein Bauer am Kneiptiſch, welches 1870 auf einer Verſteigerung in Berlin vorkam. Daſſelbe verräth nur ein ſchwaches Talent.

Nicht zu entſcheiden iſt, ob

Willem Hals,

von welchem G. Hoet ein Stillleben erwähnt, ein Sohn des Frans Hals war, da über denſelben auch durch van der Willigen's Forſchungen noch nichts bekannt geworden iſt.

Houbraken nennt auch zwei Enkel des Frans Hals, die gleichfalls Maler waren, Klaas und Jan Hals Jansz.; »Einer von dieſen — ſo erzählt Houbraken — lebt noch in Oſtindien und iſt dort mit einer Meſtize oder Halbblut vermählt, ſicherlich ihrem Geld zulieb. Dieſer hat dort ein Haus gebaut und daſſelbe mit Gemälden behangen, nach holländiſcher Art, und iſt ein groſser Liebhaber und ein Virtuoſe in der Muſik, wodurch er ſich mehr als durch ſeine Malerei bei den angeſehenen Leuten beliebt zu machen gewuſst hat.« Van der Willigen meint, der hier von Houbraken genannte Künſtler könne Pieter Hals ſein, welchem 1654 ein kirchliches Atteſt nach Oſtindien ausgeſtellt wurde. Allein dieſer würde doch kaum noch 1718, als Houbraken ſchrieb, am Leben geweſen ſein.

2. Die Bildnifsmaler unter dem Einfluffe des Frans Hals.

Von Portraitmalern ſind uns nur einige wenige als eigentliche Schüler des Frans Hals überliefert. Seiner Biographie nach am bekannteſten iſt

Vincent Laurensz van der Vinne.

Er wurde geboren zu Haarlem im Jahre 1629, kam im 18. Jahre zu F. Hals, in deſſen Schule er neun Monate verblieb, trat 1649 in die Gilde ſeiner Vaterſtadt, heirathete im Jahre 1656 und zum zweiten Male 1668 und ſtarb im Jahre 1702. Nach zwei Bildern, welche mir von ihm bekannt ſind, den Bildniſſen zweier ſeiner Brüder, früher bei Herrn van der Willigen, war er ein wenig origineller Künſtler, der ſich ſeinem Meiſter in deſſen letzter Manier anſchloſs. Seine Inferiorität trat hier um ſo fühlbarer hervor, als neben jenen Bildern ſein eigenes Bildniſs von der Hand ſeines Lehrers hing, welches wir als eine der breiteſten Arbeiten deſſelben erwähnt haben. Intereſſanter wie ſeine Werke ſind die kurzen Aufzeichnungen des Künſtlers, welche uns über zahlreiche ſeiner Collegen in Haarlem Aufſchluſs geben.

Ein weit tüchtigerer Schüler des F. Hals iſt der Portraitmaler

JOHANNES CORNELISZ VERSPRONCK,

von welchem wir durch van der Willigen erfahren, daſs er der Sohn des Bildniſsmalers Cornelis Engelze Verſpronck war (im Muſeum zu Haarlem durch ein groſses Schützenſtück von 1618 vertreten), daſs er 1597 in Haarlem geboren wurde, 1632 in die Gilde trat und im Juni 1662 in ſeiner Vaterſtadt ſtarb. Houbraken erwähnt mit anderen Künſtlern von Haarlem eines Bildniſsmalers Gerard Verſpronck, den er einen Sohn des Cornelis Engelze nennt; mit dieſem verwechſeln die Kataloge unſeren Meiſter zuweilen trotz der deutlichen Bezeichnungen auf ſeinen Bildern. Uebrigens iſt es nicht unmöglich, daſs Houbraken unſeren Künſtler gemeint hat, dem er nur irrthümlich einen falſchen Vornamen gab.

Ich habe den Meiſter nach datirten Werken bisher durch einen Zeitraum von zwanzig Jahren verfolgen können, vom Jahre 1634 bis 1653; Burger führt ſchon ein Bild vom Jahre 1632 auf. Die beiden bedeutendſten beſitzt das Muſeum zu Haarlem: »Das Feſtmahl der Offiziere des Schützencorps zum heil. Georg« iſt lebendig und farbig, nach der gar zu unruhigen Wirkung der Compoſition wie der Färbung jedoch ein Bild der erſten Zeit, während das zweite Portraitſtück vom Jahre 1642, »Die Vorſteherinnen des Heiligengeiſt-Stifts«, den Meiſter in jeder Beziehung auf ſeiner Höhe zeigt. Zwei männliche Bildniſſe vom Jahre 1641 ſowie ein weibliches Portrait aus dem Jahre 1650, die gleichfalls im Muſeum zu Haarlem aufbewahrt werden, ſind Eigenthum des H. Teding van Berkhout daſelbſt. In den öffentlichen Sammlungen Deutſchlands kenne ich folgende Bilder des Meiſters: In Berlin ein flüſſig gemaltes Bildniſs einer Frau vom Jahre 1653, welchem ſich ein weibliches Bildniſs der Pinakothek zu München (früher in Schleiſsheim, wo es Th. de Keyſer hieſs) eng anſchlieſst. Die Bildniſſe eines jungen Ehepaares in der Sammlung

zu Woerlitz aus den Jahren 1634 und 1636 ſind ausnahmsweiſe in kleinerem Format, etwa von halber Lebensgröſse; in friſcher Färbung und lebendiger Auffaſſung ſtehen ſie dem groſsen Schützenſtücke zu Haarlem am nächſten. Die gröſste Zahl von Bildern beſitzt das Muſeum zu Oldenburg, nämlich vier groſse Bildniſſe, von denen drei aus den Jahren 1640 und 1641 Mitglieder derſelben Familie, ein viertes beſonders hervorragendes Bildniſs aus dem Jahre 1645 einen jungen Mann darſtellt.

In faſt allen dieſen Bildern ſpricht ſich ſofort eine auſserordentliche Verwandtſchaft mit F. Hals aus, mit welchem er gelegentlich auch verwechſelt wird: ſo in dem trefflichen Bildniſs einer alten Dame im Städel'ſchen Muſeum zu Frankfurt a. M. (Nro. 175) und einem ähnlich aufgefaſſten Bildniſs einer jungen Frau bei Sir John Neeld in Grittleton Houſe, beide etwa Anfangs der vierziger Jahre gemalt. Dem Frankfurter Bilde ſteht das Bildniſs einer jungen Dame von anziehendem Aeuſsern im Beſitz des Baron Oppenheim zu Köln ſehr nahe. Mit einer heiteren, lebendigen Auffaſſung verbindet ſich in dieſen Bildern ein feiner graulicher Ton der Carnation, eine kräftige Färbung, ein Streben in breiten Maſſen und kecken Pinſelſtrichen die Form zu geben. Freilich vermag Verſpronck bei alledem ſeinen Lehrer nicht zu erreichen. Es fehlt ihm eben jene packende Auffaſſung, die unmittelbar im Machwerk ihren Ausdruck findet. Er wagt es nicht, ſo unvertrieben die markigen Pinſelſtriche zu laſſen, ſo unvermittelt die Töne neben einander zu ſetzen, und er vermag ſeiner Färbung nicht die Friſche, ſeiner Carnation nicht die Durchſichtigkeit wie Frans Hals zu geben.

Soweit wir ſeine Entwickelung verfolgen können, wird die helle aber etwas bunte Färbung der früheſten Zeit bald durch einen mehr kühlen aber kräftigen Ton gemäſsigt; in den ſpäteren Bildern macht ſich der Einfluſs von Rembrandt's

Kunſtweiſe in geſchloſſenerem Licht und im Helldunkel geltend.

Das Selbſtportrait des Künſtlers und das Bildnifs ſeiner Gattin befanden ſich in der Sammlung des Dr. van der Willigen. Von Werken in öffentlichen Sammlungen ſei noch ein treffliches Bildnifs unter Rembrandt's Einfluſs in der Ermitage zu St. Petersburg (dat. 1647) und ein anderes im Ryksmuſeum zu Amſterdam vom Jahre 1641 erwähnt. In kleineren Privatſammlungen in Deutſchland, Holland und Frankreich begegnet man den Bildniſſen des Künſtlers nicht ſelten. —

Wie dieſe ausdrücklich als Schüler des Frans Hals genannten Künſtler zeigen auch faſt alle übrigen Bildnifsmaler Haarlems in dieſer Zeit den Einfluſs des Hals in gröſserem oder geringerem Maſse. Das Muſeum zu Haarlem giebt durch ſeine anſehnliche Zahl von Schützen- und Regentenſtücken den deutlichſten Beleg dafür. Auch Künſtler einer ganz verſchiedenen akademiſchen Richtung, die ſich nach italieniſchen Vorbildern und im Anſchluſſe an die gleichzeitige vlämiſche Kunſt entwickelten, entziehen ſich dieſem Einfluſſe nicht: ſo Jan de Bray und Pieter Soutman.

Jan de Bray

(† 1697 in Haarlem, ſeinem Geburtsorte und dem Orte ſeiner Thätigkeit) zeigt den Einfluſs des Frans Hals in der Auffaſſung und in dem kühlen graulichen Tone, wie er in den ſpäteren Gemälden deſſelben herrſcht. Doch iſt er in jeder Beziehung nüchterner und flauer, als ſein Vorbild. Seine Hauptwerke ſind die vier Regentenſtücke im Muſeum zu Haarlem aus den Jahren 1663, 1664 und 1667. Dem Jan de Bray am nächſten ſtehend erſcheint auch das groſse Bildnifs eines älteren vornehmen Mannes im Muſeum zu Braunſchweig, früher irrthümlich Admiral de Ruyter benannt,

welches noch Burger als eines der Meiſterwerke des Frans Hals beſchrieben hat. In dem hellen Lichte, welches das Bild jetzt auf einem neuen Platze hat, würde ein ſo feiner Kenner nicht darauf gekommen ſein. Die Haltung iſt viel zu unſicher, die Auffaſſung zu kleinlich, Behandlung und Färbung zu zahm und matt, um an jenen groſsen Künſtler zu denken. — Wie Jan de Bray auch in Bildniſſen kleinen Formats ſich unmittelbar an Frans Hals anlehnt, dafür nenne ich als ein leicht zugängliches Beiſpiel das männliche Bildniſs der Berliner Galerie, datirt 1666. Format, Anordnung, breite und fette Behandlung kommen ſeinem Vorbild nahe; der Ton iſt klarer und leuchtender als in den groſsen Bildern.

Wie geſchickt auch

Salomon de Bray

(† 1664 zu Haarlem), der Vater des Jan, gelegentlich ſich in die Eigenthümlichkeit ſeines gröſseren Landsmannes und Altersgenoſſen hineinzuſehen verſtand, davon giebt eine treffliche Zeichnung des Berliner Kabinets Zeugniſs, die das Bildniſs des Predigers Joh. Hoornbeek nach dem bekannten Gemälde des Hals in der Brüſſeler Galerie vom Jahre 1645 (geſtochen von Suyderhoef) wiedergiebt. Sie iſt bezeichnet S. de Bray 1650. Ohne dieſe Bezeichnung würde dieſelbe wohl als ein Werk des Hals angeſehen werden.

Ein als Stecher nach Rubens' Werk ſehr bekannter Haarlemer Künſtler,

Pieter Soutman,

zeigt in ſeinen beiden groſsen Gemälden der Offiziere der Cluveniersdoelen zu Haarlem aus den Jahren 1642 und 1644 in der friſchen Auffaſſung und dem ſchwärzlichen Tone ſehr deutlich den Einfluſs des Frans Hals. Selbſt in den Decorationsbildern des Huis ten Boſch beim Haag, die auf ſeine

Hand zurückgehen, iſt dieſer Einfluſs neben der Einwirkung des Rubens noch ſehr wohl zu erkennen. Soutman gilt als Schüler des Rubens; ſichere Zeugniſſe haben wir dafür nicht, wenn auch ſeine zahlreichen Stiche nach Rubens ſeine nahe Beziehung zu demſelben auſser Zweifel ſetzen. Wenn Soutman ſich wirklich längere Zeit in Antwerpen aufgehalten hat, ſo muſs er dies in ſeiner Jugend gethan haben. Denn ſein Landsmann Schrevelius, der ihn unmittelbar nach Frans Hals nennt, ſagt, daſs er von Polen, wo er längere Zeit als Hofmaler beſchäftigt war, in ſeine Heimath zurückgekehrt ſei; und hier hat ihn Dr. van der Willigen in der That vom Jahre 1628 ab nachgewieſen. In jenem Jahre war er Mitglied einer Handelsgeſellſchaft in Haarlem; zwei Jahre ſpäter vermählte er ſich daſelbſt; 1633 war er bereits Commiſſar der Lucasgilde und am 16. Auguſt 1657 ſtarb er in ſeiner Vaterſtadt, reich und geachtet. Als ſein Geburtsjahr wird vermuthungsweiſe das Jahr 1580 angenommen, jedoch nach obigen Daten und nach den Jahreszahlen auf ſeinen Werken wahrſcheinlich nahezu um ein Jahrzehnt zu früh.

Im Vorbeigehen ſei hier darauf hingewieſen, daſs der als Schüler des P. Soutman genannte berühmte Stecher

JOHANNES SUYDERHOEF,

wie jener aus einer angeſehenen Haarlemer Familie, in ſeinen zahlreichen Stichen nach Bildniſſen des Frans Hals den Geiſt dieſes Künſtlers in einer bisher unerreichten Meiſterſchaft zum Ausdruck gebracht und ſeine maleriſche Behandlung in der treueſten und freieſten Weiſe wiedergegeben hat. Daſs derſelbe dem Frans Hals auch perſönlich nahe ſtand, beweiſt wohl der Umſtand, daſs ſein Bruder Adriaan mit einer Tochter des Dirk Hals vermählt war. Durch Dr. van der Willigen, dem wir wieder den einzigen Anhalt für die Lebensgeſchichte auch dieſes Künſtlers verdanken, erfahren

wir, daſs J. Suyderhoef im Mai 1686 in ſeiner Vaterſtadt hochbejahrt als Junggeſelle verſtarb; im Jahre 1677 war er Commiſſar der Lucasgilde geweſen.

Ein umfangreiches Portraitſtück des Haarlemer Muſeums, die Vorſteherinnen des Heiligen-Geiſtſtifts in Haarlem im Jahre 1674, zeigt uns einen Künſtler unter dem Einfluſſe des Frans Hals, von welchem wir nur wenige Werke und faſt gar keine Ueberlieferungen über ſein Leben haben:

Pieter van Anraadt.

Der ſchmutzig graue Ton, der breite Strich in der Pinſelführung zeigen die Anlehnung an die letzte Manier des Künſtlers, neben deſſen Schöpfungen Anraadt's Bild jedoch geiſtlos, flach und flau erſcheint. — Lebte Anraadt in Haarlem als er dieſes Bild malte? Für ſeine Lebensgeſchichte ſind wir auf eine einzige kleine Notiz des Houbraken beſchränkt, die wir auch nicht auf ihre Richtigkeit prüfen können: Houbraken ſagt von ihm, daſs er 1672 nach Amſterdam zog und dort die Tochter des Dichters J. van der Veen heirathete. Vereinzelte Bildniſſe von Anraadt mit Daten zwiſchen 1664 und 1675 in den Galerien von Berlin und Amſterdam, ein Regentenſtück in Werkhuis ebenda u. ſ. f.

Auf Grund eines anderen ſtattlichen Portraitſtückes des Haarlemer Muſeums, welches dort den Namen des

Bartholomeus van der Helst

führt (zehn Offiziere der Cluveniersdoelen zu Haarlem im Begriff das Schützenhaus zu verlaſſen), hatte ich früher auch dieſen Meiſter nach Waagen's Vorgange als einen Nachfolger, vielleicht ſelbſt als einen Schüler des Frans Hals hinſtellen zu dürfen geglaubt. Allein jenes Gemälde kann nicht von der Hand des van der Helſt herrühren. Die Annahme, daſs derſelbe ein Haarlemer von Geburt, und daſs

er im Jahre 1613 geboren ſei, iſt uns nur durch Houbraken bezeugt; bei A. van der Willigen finden wir den Künſtler mit keinem Worte erwähnt. Doch haben wir deſshalb keinen Grund, jene Angaben zu bezweifeln; vielmehr ergiebt der Umſtand, daſs ſich die zumeiſt datirten Werke des Meiſters erſt vom Jahre 1637 ab finden, ſein Geburtsjahr um 1613 als ſehr wahrſcheinlich. Auch ſtimmt damit das Alter des Künſtlers auf ſeinem Selbſtbildniſs von 1657 in den Uffizien zu Florenz. Dann kann aber jenes Schützenſtück des Haarlemer Muſeums nicht von ſeiner Hand ſein; denn es ſtellt die Offiziere der Schützengilde dar, welche im Jahre 1630 abtraten. In dieſe Zeit weiſen auch die Koſtüme des Bildes. Die friſche, faſt joviale Auffaſſung, die Anordnung, die reiche Färbung innerhalb des graulichen Geſammttons zeigen ſehr deutlich einen Nachfolger des Frans Hals, wie er uns in ſeinen gleichzeitigen groſsen Bildniſsſtücken deſſelben Muſeums entgegentritt. Ich glaube, zwei bereits genannte Regentenbilder ebenda weiſen durch ihre Verwandtſchaft auf den Maler dieſer Bilder, nämlich auf Pieter Soutman. Für ihn ſprechen nicht nur die oben erwähnten Eigenthümlichkeiten des Bildes, ſondern auch die vertriebene Malweiſe und die Zeichnung, welche namentlich in den Händen noch das Vorbild des Peter Paul Rubens verräth. Doch iſt dieſes Bild jenen beiden bezeugten Schützenſtücken Soutman's, die mehr als ein Jahrzehnt ſpäter entſtanden, entſchieden überlegen.

Kehren wir zu van der Helſt zurück. Scheltema (Aemſtels Oudheid I, S. 159 ff.) nimmt an, derſelbe ſei ſchon jung nach Amſterdam übergeſiedelt, da er in den Bürgerliſten vom Jahre 1637 an (dem erſten Jahre, aus dem dieſe noch vorhanden ſind) ſich nicht verzeichnet findet. Für dieſe Anſicht ſpricht, daſs bereits das früheſte datirte Bild des Künſtlers in Amſterdam entſtand: es ſtellt die Regenten des Waale Weeſhuis zu Amſterdam im Jahre 1637 dar. In ſeiner ſicheren,

wenn auch ſchlichten Auffaſſung und Behandlung der breiten, fetten Malweiſe, dem kräftigen Colorit, der hellen Beleuchtung zeigt ſich ſchon eine fertige Künſtlerhand. Aber an Hals, überhaupt an Haarlemer Meiſter jener Zeit erinnern alle dieſe Eigenthümlichkeiten viel weniger als an den erſten Bildnismaler Amſterdams in den erſten Jahrzehnten des ſiebenzehnten Jahrhunderts, an Thomas de Keyſer. Ohne die Bezeichnung auf dem Bilde würde man ſogar am erſten auf Keyſer als den Urheber deſſelben rathen, gewiſs nicht auf van der Helſt, der uns in dieſer Weiſe nicht wieder begegnet. Daſs trotz der Meiſterſchaft jenes Bildes van der Helſt damals noch ein junger, in ſeiner Kunſtweiſe noch keineswegs in ſich abgeſchloſſener, eigenartiger Maler war, beweiſen auch die Gemälde der folgenden Jahre: ein Predigerbildnis im Muſeum zu Rotterdam von 1638 und mehrere Bildniſſe um 1640 in Amſterdam (Rathhaus: Schützenſtück vom Jahre 1643; — Ryksmuſeum Nro. 146, 147, 149, letzteres vom Jahre 1642), Dresden, Berlin und a. a. O. Dieſe verrathen gleichfalls wieder den Einfluſs eines Amſterdamer Künſtlers, des Rembrandt. Gelegentlich wird der Künſtler damals in ſeinem Vortrage ſo glatt wie Abraham de Vries: ſo namentlich in den beiden Bruſtbildern des Rotterdamer Muſeums von 1646, die früher Govert Flinck genannt wurden (Nro. 107 und 108).

Alles dies weiſt darauf hin, daſs van der Helſt ſeine künſtleriſche Eigenthümlichkeit erſt in Amſterdam und unter dem für ein nicht ſehr eigenartiges Talent überwältigenden Einfluſſe der Künſtler von Amſterdam entwickelte. Ob er dort auch ſeine erſte Lehrzeit durchmachte, oder gar bei welchem Künſtler dies geſchah, iſt jedoch nach dem uns vorliegenden Material noch nicht zu entſcheiden. Das frühe Bildnis im Rotterdamer Muſeum, das etwa einen Nachfolger Rembrandt's in der Art des Jacob Backer zeigt, die Ent-

wickelung ſeiner letzten Zeit, ſowie ſeine Auffaſſung bibliſcher oder mythologiſcher Gegenſtände, die an A. van der Tempel und ähnliche Meiſter erinnert: dieſe Umſtände laſſen zuſammen vielleicht die Vermuthung zu, daſs der erſte Lehrer des van der Helſt ein Akademiker in der Art des Lambert Jacobsz oder Jan Bronchorſt war.

3. Das holländiſche Sittenbild in der Schule und unter dem Einfluſſe des Frans Hals.

Wenn die ausgeprägte Richtung und die Meiſterſchaft des Frans Hals als Bildniſsmaler wohl der weſentliche Grund iſt, daſs er auf die Portraitmalerei mehr im Allgemeinen anregend wirkte als die Ausbildung einer gröſseren Zahl von ſelbſtändigen Schülern erzielte, ſo erklärt ſich aus ſeiner eigenthümlichen Stellung als Genremaler die groſse Zahl von Schülern des Meiſters, welche das Genre behandelten, die verſchiedenartigen Richtungen und die mannigfache Entwicklung derſelben, endlich die hervorragende Stellung, welche mehrere derſelben in der Kunſtgeſchichte einnehmen. Die unmittelbare maleriſche Auffaſſung in ſeinen Portraits wie in ſeinen genreartigen Bildniſſen und Studien ſowie andererſeits die ſittenbildliche Auffaſſung und Behandlung ſeiner Bildniſſe in kleinem Format wurden für jene Maler zu Vorbildern, nach denen ſie ſich, ohne ihrer eigenthümlichen Begabung Eintrag zu thun, zur Meiſterſchaft ausbilden konnten.

Bei der Wahl ihrer Gegenſtände ſehen wir dieſe Meiſter ſtets auf die niederen Stände greifen, in denen ſich zuerſt das nationale Leben des jungen Staates zu beſtimmter, leicht erkennbarer Form ausprägte, und deren naives Treiben einer maleriſchen Auffaſſung reichen Stoff darbot. Dieſe konnte auch um ſo reiner hier zur Geltung kommen, als ein eigent-

liches Gemüthsleben in dieſen Kreiſen noch nicht ausgebildet war. Dies aber ſind eben die beiden Kreiſe, in welchen ſich unſere Meiſter bewegen. Dem entſprechend können wir ſie, da ſchon der Gegenſtand für Auffaſſung wie für Behandlung weſentliche Verſchiedenheiten mit ſich bringt, in zwei Hauptgruppen ſondern: in die Maler von »Soldaten-« oder »Geſellſchaftsſtücken« und in die Maler von »Bauernſtücken«.

A. Die Geſellſchaftsmaler.

Jene erſte Gruppe von Meiſtern, an deren Spitze Dirk Hals, der Bruder des Frans, ſteht, pflegte bis vor Kurzem in ihren Geſellſchaftsſtücken meiſt unter den Collectivnamen Antoni Palamedes oder Jan le Ducq zu gehen. In der That ſind ſie unter ſich auſserordentlich verwandt. Bot ihnen doch ſchon der gleiche Stoff, den ſie behandelten, wenig Gelegenheit zu gröſserer Mannigfaltigkeit und Abwechſelung: das wilde Leben einer rohen Soldateska und einer genuſsſüchtigen Jugend, welche ſich derſelben anſchloſs, werden dieſe Meiſter nicht müde in feinen maleriſchen, aber ſtets verwandten Scenen wiederzugeben. Mittels dieſer eigenthümlichen Bilder, denen übrigens faſt ausnahmslos jede Tendenz fern liegt, erhalten wir einen höchſt intereſſanten Einblick in die Zeit. Dem groſsen Freiheitskampfe, der alle Kräfte des Landes bis aufs Höchſte angeſpannt hatte, ſind nach kurzer Pauſe die Verwickelungen des dreiſsigjährigen Krieges gefolgt; während dort die heiligſten Intereſſen des Volkes durchgekämpft wurden, und zwar vom Volke ſelbſt, ſind es jetzt Intereſſen allgemeinerer Art, für welche man mit dem eigenen Arm nicht mehr eintreten mag, die man daher von gedunge-

nen Söldnerſchaaren auskämpfen läſst, zumal der Kampf den eigenen Herd jetzt meiſt verſchont. Das Treiben dieſer Söldner, welches ſich täglich in reicher Tracht und bunter Mannigfaltigkeit vor ihrem Blicke abſpielte, feſſelte den maleriſchen Sinn der Künſtler, von denen ſicherlich mehr als Einer in dieſen Kreiſen manche tolle Stunde verbrachte. Dem gewöhnlichen Thema: »Wein, Weib und Geſang« ſchlieſst ſich das Spiel als häufigſter Vorwurf an; daneben finden wir Vorgänge des Lagerlebens, Ausrüſtungen, Einquartirungen, ſelbſt rohe Marodirſcenen — nur den Kampf ſelbſt ſchildern dieſe Meiſter nicht, da er ihrer heiteren Auffaſſung fernliegt. Die Schilderung beſtimmter einzelner Scenen, die in ihrer häufigen Wiederholung faſt typiſch erſcheinen, nicht etwa die einzelner Individuen (wie ſie Frans Hals anſtrebt) liegt in der Abſicht des Künſtlers. Friſcher Humor und maleriſche Schilderung bilden den Grundton und zugleich den Reiz dieſer zahlreichen Compoſitionen, welche nicht nur in Bezug auf Auswahl der Motive, ſondern ebenſo ſehr auf Mannigfaltigkeit individueller Charaktere und tiefere Charakteriſtik äuſserſt arm genannt werden müſſen. Aeuſserlich iſt ja das Thun dieſer Kreiſe, eitel und ſelbſtbewuſst; nur die Gier nach Genuſs begeiſtert dieſe ausgelaſſene junge Welt, die in ihrer Prunkſucht den Körper ſchnürt und zwickt und mit buntem Flitter behängt, die zum Schauplatz ihrer Gelage, wo nicht den erſten beſten Stallraum, doch ungemüthliche und kahle Prachträume wählt, glänzend von Farbe und koſtbarem Material.

Wollen wir die Bekanntſchaft mit dieſem Völkchen machen, ſo brauchen wir nur ein Luſtſpiel des Brederoo oder Coſter, eine »Klucht« von Hooft nachzuleſen. Dieſe gleichzeitigen Dichter geben uns den Text zu jenen Gemälden der Geſellſchaftsmaler; hier finden wir die ganze Schaar treffend charakteriſirt:

Die mit Ränken und mit Schwänken
Bringen hin all' ihre Zeit,
Mit Balletten und Banketten,
Wo das Geld ſie niemals reut.

Hier mit Tänzeln, dort Scharwenzeln
Und viel anderer Narrethei,
Kokettirend, paradirend
Pflegen ſie Verführerei [1]).

Wir erkennen in dieſer Welt das Widerſpiel, wenn auch gewiſſermaaſsen das karikirte, der vornehmen Geſellſchaft Hollands, wie wir ſie aus den Bildniſſen des Frans Hals kennen lernen; und dem entſpricht auch etwa das künſtleriſche Verhältniſs, welches zwiſchen jenen Gemälden und den Bildniſſen des Hals obwaltet.

So wenig wir für Frans Hals eine »Erfindung« jener Charakterfiguren aus dem Volke in Anſpruch nehmen konnten, ſo wenig iſt dies auch bei den »Geſellſchaftsſtücken« für dieſen Kreis der Hals'ſchen Schüler und Nachfolger der Fall. Gleichzeitig und ſelbſt noch einige Jahre früher, als die erſten Gemälde eines Dirk Hals entſtanden, finden wir von Eſajas van der Velde, David Vinckboons und Adriaan van de Venne Gemälde, von Willem Buitenwech Zeichnungen gleichen Motivs. Aber wie dieſe Künſtler nur gelegentlich zu ſolchen Darſtellungen greifen, ſo verbinden ſie darin auch noch theilweiſe die Schilderung der Landſchaft, in der ſich die Scene abſpielt. Wir können dieſelben daher nicht eigentlich zu dem Kreiſe der Geſellſchaftsmaler zählen, ſondern haben ſie wohl richtiger als Vorläufer derſelben zu betrachten.

[1]) Max Rooſes citirt dieſe Verſe in ſeiner »Geſchichte der Malerſchule von Antwerpen« als Illuſtration zu den Bildern des Cr. van der Laanen.

Wie ich bereits erwähnt habe, ſteht nach Zeit und Bedeutung an der Spitze dieſer Maler

DIRK HALS,

der Bruder des Frans. Das Studium dieſes Künſtlers läſst recht erkennen, wie gering das Intereſſe für dieſe geſammte Richtung, wie unkritiſch in Folge deſſen auch die Forſchung innerhalb derſelben noch bis vor Kurzem war. Selbſt Burger weiſs in ſeinen »Muſées de la Hollande« von Dirk Hals nur das einzige Bild der Galerie van der Hoop anzuführen; und Waagen äuſsert über denſelben in ſeinem Handbuche (II, S. 83) nur, daſs er »ein geſchickter Maler im Geſchmack des Palamedes war, daſs ſeine Bilder indeſs höchſt ſelten ſind«. Aber wie die Franzoſen, ihrer Kunſtrichtung entſprechend, die maleriſche Bedeutung dieſer Meiſter zuerſt wieder gewürdigt und die Bilder derſelben ihren Sammlungen für hohe Preiſe einverleibt haben, ſo hat grade Burger ſchon wenige Jahre nach jenem eben citirten Urtheil eine vortreffliche und ausführliche Würdigung des Dirk Hals in den ſchon mehrfach erwähnten Aufſätzen über die Künſtlerfamilie Hals in der Gazette der Beaux-Arts geliefert, welche er bereits auf eine Kenntniſs von etwa 50 Bildern deſſelben ſtützt. Dieſe Zahl wird ſich jetzt nahezu verdoppeln laſſen.

Was ich im Allgemeinen über dieſe geſammte Richtung geſagt habe, gilt in hervorragendem Maſse von Dirk Hals ſelbſt, der — wie wir wohl annehmen dürfen — noch unmittelbarer auf die Ausbildung derſelben gewirkt hat als ſein Bruder. Dirk Hals iſt der heiterſte, der ausgelaſſenſte von Allen; ſein Pinſel verherrlicht nur den Genuſs: junge Soldaten und Cavaliere mit ihren Mädchen beim Mahl und Trank, bei Tanz und Spiel, oder einſam der Muſik ſich widmend, bei deren Tönen ſie der Liebe gedenken. Und wie verſteht es ſein Pinſel, dieſe friſche, heitere Auffaſſung maleriſch zum Aus-

druck zu bringen! Auf einen dünnen grauen Untergrund ſetzt er die Farben der bunten und glänzenden Stoffe paſtos und flott auf, modellirt er mit breiten Strichen und in friſchen Tönen die Köpfe. Dirk überträgt in ſeine Converſationsſcenen, in ſeine jovialen kleinen Figuren die geniale Technik des Frans, wie wir ſie in ſeinen Bürgergarden, in ſeinen Einzelbildniſſen bewundern.

Was wir von der Biographie des Meiſters kennen, beſchränkt ſich darauf, daſs er in Haarlem geboren iſt — wohl nach der Rückkehr ſeiner Eltern aus den ſpaniſchen Niederlanden und daher auch nach ſeinem Bruder Frans —, und daſs er mit dieſem zuſammen zuerſt im Jahre 1617 als Vorſteher der Retoryker-Kamer erwähnt wird; er ſtarb im Jahre 1656, alſo zehn Jahre vor ſeinem Bruder.

Nach den Jahreszahlen auf ſeinen Bildern habe ich den Meiſter bis jetzt von 1620 bis 1653 verfolgen können. Schon in den früheſten, nicht datirten Bildern (um 1618) finden wir das leichte geiſtreiche Machwerk, das ſich jedoch in ſeinen letzten Jahren zuweilen bis zur Rohheit ſteigert. Der vorherrſchende Ton iſt ein kühles Grau, durch welches die hellen Farben ſehr harmoniſch geſtimmt ſind. Die früheren Gemälde zeigen dabei noch eine reiche Localfarbe. Erſt in den ſpäteren Bildern macht ſich ein warmer bräunlicher Ton geltend.

Die gröſste Zahl ſeiner Werke befindet ſich in Deutſchland. Hier ſind mir etwa 40 Gemälde des Dirk Hals bekannt, von denen ich wenigſtens die in öffentlichen Sammlungen befindlichen kurz aufführen will, zumal da ein groſser Theil derſelben unter falſchen Bezeichnungen geht. Von den groſsen Galerien beſitzt nur Berlin ein Bild unſeres Meiſters: Die Trictracſpieler vom Jahre 1627. Die Gemäldeſammlungen von Hamburg, Stuttgart, Sanſſouci haben je ein Gemälde, die Galerie zu Braunſchweig ein kleines Bild

aus dem Jahre 1630, die Galerie zu Gotha zwei unter dem Namen Palamedes aufzuweiſen; die früher Haufsmann'ſche Sammlung in Hannover ein Liebespärchen (unter dem Namen A. Palamedes) und den Flötenunterricht (dat. 1646); das Amalienſtift zu Deſſau beſitzt zwei Converſationsſtücke aus dem Jahre 1636, ein drittes von 1653 und die kleine Figur eines Rommelpotſpeeler voll köſtlichen Humors. Zwei faſt lebensgroſse Bruſtbilder von jungen heiteren Dirnen derſelben Sammlung ſind durchaus in der Manier des Dirk Hals behandelt; doch beweiſen ſie, daſs dieſelbe Technik, die im kleinen Maſsſtabe ſo lebendig und geiſtreich iſt, im Groſsen leer und geiſtlos wirkt. Eines der umfangreichſten und zugleich eines der beſten Bilder des Meiſters beſitzt die Akademie zu Wien in einem Geſellſchaftsſtück vom Jahre 1628; ein kleines, treffliches Bildchen derſelben Sammlung, ein Violoncellſpieler, geht unter der Bezeichnung J. le Ducq. Ein ähnlich umfangreiches Gemälde, wie das erſtgenannte, etwas ſchmutziger im Ton, ſah ich in der 1879 zu Köln verſteigerten Sammlung Stange. In Wien befindet ſich auch im Privatbeſitz eine beträchtliche Zahl meiſt beſonders guter Gemälde des Künſtlers. So bei Fürſt Liechtenſtein: ein Pärchen auf dem Spaziergange (Nro. 801, dat. 1624), die Trictracſpieler (Nro. 764) und die Geſellſchaft (Nro. 535); bei Herrn Joſef von Lippmann eine Geſellſchaft im Park, farbig und trefflich, den erſten Werken des E. van de Velde verwandt (um oder vor 1620); eine gröſsere Herrengeſellſchaft beim Spiel im Beſitze des Herrn von Stammer (ausgeſtellt 1873, wie auch das vorgenannte Bild); bei Baron Rothſchild die Trictracſpieler; bei Herrn Hans Mackart zwei Innenräume, jedes mit einem jungen Mädchen, köſtliche Bildchen, die ausnahmsweiſe ſchon eine Vorahnung des Pieter de Hooch ſind. Wohin die Lautenſpielerin der Galerie Gfell (von 1626) und ein kleines weibliches Bildniſs derſelben Sammlung ſowie

ein ſpätes, ſehr breit und meiſterlich im grauen Ton gehaltenes gröſseres Geſellſchaftsſtück der Sammlung des Herrn Joſ. von Lippmann gekommen ſind, vermag ich nicht anzugeben. Im Privatbeſitz in Deutſchland auſserdem: eine Geſellſchaft mit 6 Figuren bei Herrn Thieme in Leipzig, in dem bräunlich grauen einförmigen Tone dem P. Codde auffallend nahe ſtehend; in der gräflichen Sierſtorff'ſchen Galerie zu Driburg ein paar Bilder mit beſonders groſsen Figuren u. a. m.

Holland beſitzt in öffentlichen Sammlungen nur die treffliche »Dame am Klavier« im Muſeum van Hoop zu Amſterdam, eigentlich ein genreartig angeordnetes Familienportrait. Von Gemälden im Privatbeſitz befanden ſich zwei auf der Ausſtellung in »Arti et Amicitiae« zu Amſterdam (1872): eine reiche Ballſcene in einem Prachtſaal von D. van Deelen, das umfangreichſte, durch helle, flüſſige Färbung und geiſtreiche Behandlung ausgezeichnete Gemälde des Meiſters im Beſitze des Hrn. N. J. W. Smallenburg im Haag (dat. 1628); und ein geringeres Geſellſchaftsſtück unter der Bezeichnung »Die fünf Sinne« im Beſitze von Herrn D. Franken Dz. zu Amſterdam (dat. 1624). Zwei Geſellſchaften aus der früheren Zeit bei Herrn Victor de Stuers im Haag.

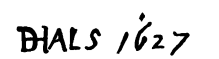
In Paris ſind mir eine Reihe beſonders guter Bilder des Meiſters im Privatbeſitz bekannt: bei M. Teſſe (ein ſehr umfangreiches Feſt), M. Double (dat. 1629, die Architektur von D. van Deelen; 1881 verſteigert), M. Rothan, Madame Lacroix (drei Bilder aus W. Burger's Sammlung), Graf Mniszech — bei letzterem u. a. ein treffliches farbiges Geſellſchaftsſtück der früheſten Zeit, dem bereits genannten bei Herrn von Lippmann in Wien verwandt. Die »Geſellſchaft im Park«, den Koſtümen nach wohl das früheſte Werk des Dirk Hals (um 1616), iſt aus der Sammlung Wilſon 1881

in den Louvre übergegangen. — In England ſind mir nur zwei Bilder des Meiſters zu Geſicht gekommen: in Broadlands eine »Dame am Klavier« (dat. 1634) und ein kleines reizvolles Geſellſchaftsſtück von 1626, eine neuere Erwerbung der National Gallery zu London. — Auch Italien hat wenigſtens Ein Bildchen von ihm aufzuweiſen, eine »Briefleſerin« in der Galerie zu Bergamo, C. Duſart genannt, ganz ausnahmsweiſe bei Kerzenbeleuchtung. In nordiſchen Sammlungen: Eine gröſsere Geſellſchaft in der Galerie zu Kopenhagen (dat. 1638) und die Brettſpieler bei Graf Moltke ebenda (Nro. 127, um 1635), ſowie ein Geſellſchaftsſtück bei Hrn. Peter von Semenow in St. Petersburg (dat. 1626), ſämmtlich gute Werke.

Zeichnungen von der Hand des Dirk Hals ſind faſt ſo ſelten wie die ſeines Bruders. Eine frühe umfangreiche, völlig durchgeführte Federzeichnung, grau getuſcht, beſitzt das Teyler Muſeum. Nach den Koſtümen iſt ſie zwiſchen den Jahren 1615 und 1620 entſtanden. Sie gleicht noch ſehr den gleichzeitigen Zeichnungen eines Eſaias van der Velde und Buytenwech, denen ſie völlig ebenbürtig iſt. In einem holländiſchen Zimmer mit Ausblick in das Stiegenhaus ſehen wir eine Geſellſchaft beiderlei Geſchlechts: die Art, wie Herren und Damen mit einander verkehren, ſpielen, ſcherzen, koſen, läſst keinen Zweifel über den Ort, an dem ſie ſich befinden. — Wieder das gleiche Thema: »Wein, Weib und Geſang« behandelt eine groſse aquarellirte Tuſchzeichnung der Albertina. Sie iſt leichter, flüchtiger behandelt als die erſtgenannte, in der tuſchenden Manier ſeiner ſpäteren Gemälde; die kühle Färbung iſt bereits etwas flau. Danach wie nach den Koſtümen iſt ſie um 1630 bis 1635 entſtanden.

Einige andere in denſelben Sammlungen oder in anderen öffentlichen Kabineten dem Dirk Hals zugeſchriebene Zeichnungen ſind nicht von ſeiner Hand oder mindeſtens ſehr

zweifelhaft. Echt erſcheint mir dagegen die kleine Oelſkizze eines jungen Mädchens, das ſich bückt, und die groſse Kreidezeichnung eines jungen Mannes, der ſich keck in die Bruſt wirft (letztere bis jetzt A. Palamedes zugeſchrieben), im Berliner Kabinet.



Vielſeitiger und reicher in ſeinen Motiven, aber nicht von der gleichen künſtleriſchen Begabung wie Dirk Hals iſt

ANTONI PALAMEDESZ STEVAERTS.

Während für jenen Meiſter bei dem Mangel an Ueberlieferungen und bei der Miſsachtung und Unkenntniſs ſeiner Bilder ſich nur aus den Bezeichnungen und Daten derſelben wie aus einigen urkundlichen Notizen doch eine ſichere biographiſche Skizze gewinnen lieſs, ſind für die kritiſche Behandlung des Palamedes grade die älteren Ueberlieferungen, das regere Intereſſe an dem Meiſter und die gröſsere Mannigfaltigkeit ſeiner Motive verhängniſsvoll geworden. Es giebt Bildniſſe in groſsem und kleinem Format, Soldatenſcenen, Converſationsſtücke, Schlachtenbilder, welche ſämmtlich — und zwar in verſchiedener Weiſe — die Bezeichnung Palamedes tragen. Man hat nun dieſe Bilder entweder einem einzigen Künſtler zugewieſen oder ſie auf eine Anzahl verſchiedener Meiſter vertheilt. Da die vielfachen Verſuche einer kritiſchen Sonderung ſämmtlich, nach meiner Ueberzeugung auch die von Burger und Waagen nicht ausgenommen, mehr oder weniger unglücklich ausgefallen waren, ſo hatte ich in meiner Studie über »Frans Hals und ſeine Schule« (1871) eine neue Löſung auf Grund der Prüfung der verſchiedenen Gemälde und ihrer Bezeichnungen verſucht. Dieſe ſchien mir im Weſentlichen die Richtigkeit von Houbra-

ken's und de Bie's verhältnifsmäfsig ausführlichen Angaben zu erweifen, die auf eine treffliche gleichzeitige Quelle, auf Bleyswijk's Befchreibung feiner Vaterftadt Delft zurückgehen. Spätere holländifche Urkundenforfchungen, deren Refultate kurz in V. de Stuers' Kataloge der Galerie des Haag niedergelegt wurden fowie einige neue Entdeckungen Henry Havard's, welche derfelbe in feinem »l'Art et les Artiftes Hollandais« II. zu einem umfangreichen Aufsatze aufgebaufcht hat, beftätigten meine Anficht im vollen Mafse.

Es gab zwei Brüder Palamedes, die Söhne eines holländifchen Cifeleurs im Dienfte Jakob's I. Der jüngere von Beiden, Palamedes Palamedesz Stevaerts, welcher am 26. Mai 1638 im Alter von 31 Jahren ftarb, war ein beliebter Schlachtenmaler, deffen C. de Bie lobend gedenkt, und der durch das von van Dyck gemalte Portrait (in München) und den danach für die Ikonographie angefertigten Stich bekannt ift.

Der ältere Bruder Antoni wurde im Jahre 1601 oder 1600 in Delft geboren; mit diefer urkundlichen Nachricht ftimmt die Aufschrift auf dem Selbftportrait des Künftlers in der Sammlung Haufsmann zu Hannover, auf welchem neben der Jahreszahl 1624 das Alter des Dargeftellten mit 23 Jahren angegeben ift. Am 6. December 1621 trat er, bereits als Bürger von Delft, in die Lucasgilde feiner Vaterftadt (Houbraken giebt dafür irrthümlich das Jahr 1636 an), zu deren Vorftande er in den Jahren von 1635 bis 1673 zu verfchiedenen Malen gehörte. Am 30. März 1630 heirathete der Maler eine Tochter aus einer angefehenen Bürgerfamilie Delfts, Anna Jooften van Hoorndijck. Bald nach dem Tode derfelben — fie war bereits im November 1655 mit Hinterlaffung mehrerer Kinder verftorben — mufs der Künftler fich noch einmal vermählt haben, da ein Document vom 23. Januar

1674 als Wittwe des Antoni Palamedes eine Aeghien Woedewaerts ſowie einen dreizehnjährigen Sohn dieſer Ehe aufführt. Antoni iſt danach im Laufe des Jahres 1673 oder in den erſten Wochen des Jahres 1674 geſtorben, da er noch 1673 in den Vorſtand der Gilde gewählt war. Seine Vermögensumſtände ſcheinen anfangs keine günſtigen geweſen zu ſein, da er das Eintrittsgeld in die Gilde im Betrage von 6 fl. erſt im Verlaufe von vier Jahren abzahlt; im Jahre 1655 war er dagegen bereits im Beſitze von zwei Häuſern in ſeiner Vaterſtadt. Seine häufige Berufung in die Ehrenämter der Gilde zeugt für ſeine angeſehene bürgerliche Stellung.

Als Künſtler iſt Antoni Palamedes dem Dirk Hals etwa ebenbürtig. Er iſt vielſeitiger als dieſer und die meiſten Geſellſchaftsmaler, die wir noch zu nennen haben: denn neben ſeinen Wachtſtuben und Geſellſchaften beim Schmaus oder bei muſikaliſcher Unterhaltung hat er häufig auch Bildniſſe gemalt, und zwar im kleinen wie im groſsen Format. Doch iſt Palamedes einfacher, ruhiger, zuweilen ſelbſt nüchterner und philiſtröſer als die meiſten verwandten Künſtler, namentlich als Dirk Hals. Bei ihm ſcheint es dem jungen Volk, das beim Spiel oder Schmaus verſammelt iſt, den Soldaten, die auf der Trommel würfeln, wirklich Ernſt zu ſein mit ihrer leichten Beſchäftigung. Da liegt kein Trunkener am Boden, erlaubt ſich keiner der Burſchen eine Zudringlichkeit gegen ſeine Liebſte; nur ein halbſchüchterner Blick vom Inſtrument auf die ſchöne Begleiterin oder über die Tafel auf das Vis-à-Vis verräth uns die Gefühle dieſer ſcheinbar ſehr geſetzten Jugend. Die Geſtalten ſeiner Bilder ſind beſſer proportionirt als bei Duck und Codde, weniger flüchtig gezeichnet als bei Dirk Hals, der bei ſeiner Flüchtigkeit im Streben nach ſchwierigen Verkürzungen ſich zuweilen arge Verſtöſse erlaubt. In der Färbung ſteht Palamedes dem Dirk Hals am nächſten; doch ſind ſeine Farben

undurchſichtiger, anfangs in einem grauen, ſpäter in einem blonden oder bräunlichen Tone gehalten. Dabei hat er eine mannigfaltigere Lichtwirkung und feineren Sinn für Helldunkel als Dirk und die meiſten übrigen Geſellſchaftsmaler. Die Darſtellung der Stoffe, auf die er ſich trefflich verſteht, ordnet er daher mehr unter als jene. Die Behandlung iſt ſorgfältiger, mehr vertrieben in der Durchführung und deckend im Auftrag der Farben; erſt in der ſpäteren Zeit finden wir eine mehr tuſchende, flottere Behandlung. In der früheren, der beſten Zeit des Künſtlers, ſind ſeine Geſtalten meiſt individuell und anziehend, ſpäter werden ſie mehr typiſch und ſind dann zuweilen — namentlich bei flüchtig hingeſetzten Figuren im Grunde — von auffallend häſslicher Geſichtsbildung. — In ſeinen lebensgroſsen Bildniſſen giebt ſich der Mangel einer friſchen, energiſchen Auffaſſung und Behandlung am ſtärkſten kund. Doch beſitzen ſie meiſt den Vorzug einer ſchlichten Lebenswahrheit, wie etwa die Bildniſſe ſeines Landsmannes J. M. Mierevelt, und eine feine Farbenſtimmung in hellem, kühlem Tone. Beides beweiſt den Einfluſs des Frans Hals in ähnlicher Weiſe, wie wir es in den Bildern des Verſpronck ſehen. Seine kleinen Bildniſſe in ganzer Figur haben dagegen nicht nur durch Auffaſſung, Anordnung und Umgebung einen ähnlich ſittenbildlichen Reiz wie ſeine Geſellſchaftsſtücke, ſondern in Folge jener vornehmen Zurückhaltung und Einfachheit ſeiner Anſchauung etwas Behäbiges, wie Thomas de Keyſer, und Diſtinguirtes, wie Gerard Terborch. In ſolchen Bildniſſen wird er daher mit dem Erſteren gelegentlich verwechſelt und iſt er der Vorläufer des Letzteren.

Holland beſitzt, ſoweit mir bekannt, nur einige wenige Werke des Meiſters. Im Boymans-Muſeum zu Rotterdam eine Geſellſchaft in Unterhaltung und beim Spiel, eines der ſpäteſten Werke (aus den ſechziger Jahren) von weicher

und leichter Behandlung, feiner Lichtwirkung und eigenthümlich reicher, etwas bunter Färbung, die ſich den gleichzeitigen vlämiſchen Meiſtern, wie auch dem Terborch nähert. Zwei beſonders ſchöne Werke der früheren Zeit, muſicirende Geſellſchaften, von denen das eine 1633 datirt iſt, beſaſs der verſtorbene Director des Mauritshuis, Herr de Jonghe im Haag; in Färbung, Haltung, geſuchten Verkürzungen und in dem hellen, zarten Tone ſind ſie noch dem Dirk Hals nahe verwandt. Ebenda auch ein lebensgroſses Bildniſs eines Herrn van Staveniſſe aus dem Jahre 1660[1]).

In deutſchen Galerien begegnen wir dem Künſtler weit häufiger. Das Berliner Muſeum beſitzt allein fünf ſeiner Werke: Zunächſt die lebensgroſsen Bildniſſe eines jungen Mädchens und eines Knaben in hellem Tone, letzteres aus der Sammlung Suermondt ſtammend. Das Mahl im Freien, den Koſtümen nach um 1633 entſtanden, iſt eigentlich ein Portraitſtück. Denn neben den trefflichen kleinen Bildniſſen des Ehepaares, das in ſchwarzſeidener Tracht vorn zur Linken ſteht, erſcheint die Geſellſchaft an der Tafel unter Bäumen (nach Färbung und Zeichnung offenbar manierirte Nachahmung des E. van de Velde) nur flüchtig hingeſtrichen. Endlich eine Geſellſchaft, die ſich mit Muſik unterhält, ein ſpäteres und geringeres ſchadhaftes Werk, flüchtiger und wärmer, ſowie eine Wachtſtube, gleichfalls aus der mittleren Zeit, in warmem Ton und blonder Färbung[2]); beide jetzt im Magazin. Drei gute Geſellſchaftsſtücke der mittleren Zeit beſitzt die Galerie zu Gotha — eines davon ſonderbarer Weiſe dem M. Mierevelt zugeſchrieben —; dieſelbe hat auſserdem ein kleines männliches

[1]) Das kleine Reiterportrait von Prinz Friedrich Heinrich im Ryks-Muſeum zu Amſterdam ſtimmt mehr zum Pal. Palamedesz, dem es auch gegenſtändlich näher ſteht, als dem Antoni.

[2]) Die Inſchrift auf dieſem Bilde las Waagen A. G. Palamedes und fügte daraufhin dem Vornamen des Künſtlers noch einen zweiten hinzu, während Havard einen neuen Künſtler daraus erfindet.

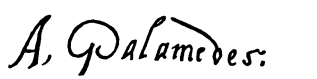
Bildnifs in ganzer Figur (datirt 1648) aufzuweifen. Gefellfchaftsftücke ferner im Städel'fchen Mufeum und in der Mannheimer Galerie (Nro. 53); Wachtftuben in Braunfchweig (J. M. Molenaer genannt), in Göttingen und in der früheren Haufsmann'fchen Galerie in Herrenhaufen. Letztere befitzt unter zwei ähnlichen Darftellungen eine aus dem Jahre 1632, welche in der höchft maleriſchen Behandlung und feinen graulichen Färbung mir ein Hauptwerk ihrer Art zu fein fcheint. Das kleine Selbftportrait des Meifters ebenda vom Jahre 1624 erwähnte ich fchon; es nähert fich dem gleichzeitigen kleinen Bildniffe des Frans Hals. Ein grofses weibliches Bildnifs aus dem Jahre 1635 befitzt die Schweriner Galerie. In der Wiener Sammlung bei Fürft Liechtenftein zwei gute Wachtftuben, die eine datirt 1648; bei Baron Rothfchild Soldaten in einer Strafse plündernd, farbig aber etwas hart; zwei Wachtftuben befanden fich auch in der Galerie Gfell. Dem Bilde bei Haufsmann verwandt, aber durchfichtiger in der Färbung ift ein kleines Gefellfchaftsftück der früheften Zeit bei Herrn Difch in Köln (verfteigert 1881), wohl die Perle unter den Darftellungen diefer Art. Ebenda in der Galerie zwei fpäte geringe Bildniffe (dat. 1665). — Auf Verfteigerungen in Deutfchland ift mir der Meifter befonders häufig begegnet, aber felten in guten Bildern.

Im Auslande find in öffentlichen Galerien als gute Bilder bemerkenswerth: eine Wachtftube in Kopenhagen (Nro. 272); eine Gefellfchaft in der Ermitage zu St. Petersburg; gleiche Gegenftände in den Galerien zu Lille (radirt in der Gazette des Beaux-Arts) und Nantes; ein lebensgrofses männliches Bildnifs in Brüffel, datirt 1650; eine etwas roh behandelte Wachtftube in der Accademia di S. Luca zu Rom aus dem Jahre 1648. In Paris fah ich auf Verfteigerungen fowie bei Kunfthändlern, namentlich

bei Sedelmeyer und Warneck, eine ziemlich beträchtliche Zahl von Genrebildern, deren Verbleib mir unbekannt iſt. Auch im Kunſthandel in Berlin kam der Meiſter, namentlich auch groſse Bildniſſe ſeiner Hand, früher gar nicht ſelten vor. In England fehlt er ſo gut wie völlig. Doch ſind hier die beiden kleinen Bildniſſe, die Mr. Adrian Hope in London in ſeiner ſchönen Sammlung holländiſcher Meiſter beſitzt, allerdings in ihrer Art die Meiſterwerke des Palamedes: ein junger Holländer und ſeine Gattin neben einem Tiſch mit violetter Plüſchdecke ſitzend, beide in ſchwarzer Seide; neben der Frau ein Hündchen; das einfache Zimmer mit grauen Wänden — ſo klar in der köſtlich gewählten Färbung, ſo trefflich gezeichnet, ſo leicht und geiſtreich behandelt, ſo vornehm und reizvoll, wie nur G. Terborch in ſeinen ähnlichen Bildniſſen, an die man ſofort erinnert wird. Nach der Verwandtſchaft mit dieſen Bildern zweifle ich nicht daran, daſs auch ein dem Th. de Keyſer zugeſchriebenes kleines Bildnis einer jungen Frau im Zimmer, welches 1880 in San Donato bei Florenz zur Verſteigerung kam, gleichfalls ein frühes Werk des A. Palamedes iſt.

Zeichnungen von der Hand des A. Palamedes ſind ziemlich ſelten, da die meiſten ſo benannten ſich bei näherer Prüfung als Studien des Codde, Duck, C. Saftleven u. A. herausſtellen. Weitaus die gröſste Zahl beſitzt das Berliner Muſeum: eine derſelben, die in Kohle geiſtreich ausgeführte Studie eines Cavaliers, der an einen Stuhl lehnt, iſt aus der Sammlung Suermondt als Frans Hals bekannt, mehrfach als ſolche reproducirt und auch von mir früher noch als ſolche beſchrieben. Für Frans Hals, an den man in der That auf den erſten Blick ſofort erinnert wird, ſcheint ſie mir jedoch nicht geiſtreich und breit genug, während ſie mit den übrigen zweifelloſen Zeichnungen des A. Palamedes im Kabinet die nächſte Verwandtſchaft hat. Es ſind dies die Kreidezeich-

nungen eines jungen Herrn, der ſich verneigend den Hut lüftet, auf blauem Papier; eine ähnliche, gleichfalls vorzügliche Zeichnung eines jungen Mannes mit einer Violine unter dem Arme, im Begriff, ſein Compliment zu machen; ſowie eine Folge von vier kleineren Studienblättern mit je einer oder zwei Figuren, grau getuſchte Kreidezeichnungen. Sie gehören dem Anfang der dreiſsiger Jahre an, wie auch das als Frans Hals bekannte Blatt, während die erſtgenannten beiden Studien etwa in die Mitte der vierziger Jahre fallen. Eine groſse ſehr vorzügliche Koſtümſtudie eines jungen Mannes aus ſpäter Zeit, in geölter Kreide auf farbigem Papier breit hingeworfen und weiſs gehöht, iſt mir nicht zweifellos. — Als Aquarell iſt die Studie eines ſtehenden Mannes in der Sammlung des Herrn A. von Beckerath von beſonderm Intereſſe; auf der Rückſeite die flüchtige Kreidezeichnung eines ſitzenden Jünglings, eine ſehr charakteriſtiſche Geſtalt für Palamedes. — Die Rothſtiftzeichnung eines ſitzenden jungen Mannes im Muſeum zu Braunſchweig, dem P. Codde nahe verwandt, ſtammt etwa aus dem Anfange der dreiſsiger Jahre. — Von beſonderem Reiz iſt die Studie eines Reiters, auf blauem Papier, in der Kunſthalle zu Bremen.



Noch mehr als Palamedes pflegt ein dritter Meiſter,

DVCK,

collectiv für die Gemälde der hier beſprochenen Richtung in Anſpruch genommen zu werden. Und eben ſo arg wie der Miſsbrauch ſeines Namens iſt, ebenſo verworren iſt ſeine Biographie. Man läſst den Meiſter im Jahre 1636 im Haag geboren ſein, macht ihn zu einem Schüler des Paul Potter, den er in Thierſtücken und Landſchaften nachahmte, während er

daneben auch Scenen aus dem Soldatenleben malte; letzteres zog ihn in ſo hohem Maſse an, daſs er — ſo ſagt man — in ſpäteren Jahren noch ſelbſt Soldat wurde; im Jahre 1695 ſoll er im Haag geſtorben ſein. — Allerdings giebt es einen Maler Jan le Ducq. Dieſer war, wie ſich aus ſeinen ziemlich ſeltenen aber faſt regelmäſsig bezeichneten und datirten Bildern und einer Reihenfolge von radirten Blättern nach Hunden entnehmen läſst, ein tüchtiger Thiermaler und kann möglicher Weiſe ein Schüler des Paul Potter geweſen ſein. Auf ihn beziehen ſich jedenfalls die meiſten jener biographiſchen Notizen. Aber von dieſem Künſtler iſt unſer Genremaler grundverſchieden: Motive, Auffaſſung, Behandlung, ſelbſt die Koſtüme beweiſen auf den erſten Blick, daſs wir in ihm einen Künſtler vor uns haben, der um eine Generation älter iſt als jener Thiermaler.

Die beſte, ja bisher faſt die einzige zuverläſsige Quelle für unſeren Meiſter bieten uns ſeine Bilder, welche jedoch leider niemals datirt und nur zuweilen bezeichnet ſind. Unter etwa einem Dutzend mir bekannten echten Bezeichnungen findet ſich ein Mal A. LE DVC, ein Mal A. v. DVC, einige Male A. DVC, am häufigſten A. DVCK, niemals aber der Vorname J. allein oder die Schreibweiſe Ducq, welche für jenen eben erwähnten Thiermaler die regelmäſsige iſt. Nach der auffallenden Verwandtſchaft dieſer Bilder unter einander und mit den nicht bezeichneten Bildern glaube ich, daſs dieſelben nur Einem Meiſter, alſo A. J. Duck[1]), zuzuſchreiben ſind, deſſen Thätigkeit wir nach ſeiner Behandlung und den Koſtümen ſeiner Figuren etwa zwiſchen die Jahre 1630 bis 1650 ſetzen müſſen. Daſs dieſer Meiſter mit einem Jacob Duc ein und dieſelbe Perſon ſein ſoll, welcher nach Kramm zwiſchen den Jahren 1626 und 1646 als Maler in Utrecht nach-

[1]) Das A. bezeichnet den Vornamen des Künſtlers, das J. den ſeines Vaters.

weisbar iſt, erſcheint — abgeſehen von den abweichenden Vornamen — deſshalb zweifelhaft, weil von demſelben hiſtoriſche Bilder erwähnt werden, und weil auch ſeine bezeichneten Radirungen abweichende Gegenſtände behandeln. Vier derſelben ſtellen (in einzelnen Figuren) Maria und die drei Könige dar und ſind »J. Duc fecit et excudit« bezeichnet; die kleine Radirung eines Mannes trägt die Bezeichnung »J. D. inve. † Anno 1664«.

Wir finden jene Verwirrung ſchon in G. Hoet's »Katalogus«, welcher unter dem Namen J. Leduc Genrebilder und Viehſtücke und unter A. Leduc einige Genrebilder aufführt, von welchen ein den Dimenſionen nach unbedeutendes Bild den damals ſehr beträchtlichen Preis von 375 Gulden erreichte.

Einigen Anhalt für die Biographie des Künſtlers bieten uns namentlich zwei neuerdings veröffentlichte Liſten von Bilderverlooſungen. Die eine theilt A. van der Willigen mit (S. 12). In dieſer Liſte von Bildern Haarlemer Künſtler, welche im Jahre 1636 durch den Vorſtand der Gilde ſelbſt zur Verlooſung kamen, befinden ſich »images modernes de Duck« zu 70 Gulden taxirt. Daſs mit dieſem Ausdrucke ein Geſellſchaftsſtück gemeint iſt, beweiſt die Anwendung derſelben Bezeichnung für ein Gemälde des Dirk Hals. Duck müſste alſo damals in Haarlem anſäſsig geweſen ſein, da nur Gemälde einheimiſcher Künſtler in ſolchen Verlooſungen zugelaſſen wurden. Bei einer ähnlichen Verlooſung von Bildern, welche 1649 der Maler Jan de Bondt in Wijk-by-Duurſtede vor Utrecht vornahm, finden ſich zwei Gemälde eines Duck erwähnt: ein ſchlafender Mann und eine ſchlafende Frau, zu 72 und 80 fl. taxirt (Obreen, Archief II. 76, 86 und 87). Dieſen Darſtellungen nach wäre es möglich, daſs die beiden Bilder gleichfalls von unſerem Künſtler herrührten. Nun kommt gerade unter den Gewinnern in dieſer Lotterie ein Utrechter Jacob Duck, über den uns Kramm (ſ. vorige Seite) und Muller's

»Schilders-Vereenigingen te Utrecht« (1880), einige urkundliche Nachrichten geben: Als Lehrling trat derſelbe 1621 in die Gilde zu Utrecht, zu deren Mitglied er 1630 gemacht wurde; ſchon ein Jahr früher beſchenkte er das Hiobs-Spital mit einem Gemälde, das eine »muziſeerend Geſelſchap« darſtellte. Alſo dieſer Jacob Duck, muthmaſslich dieſelbe Perſon wie der oben genannte Radirer, malte Bilder deſſelben Gegenſtandes und in derſelben Zeit, aus welcher auch die Gemälde mit den oben angeführten Bezeichnungen ſtammen. Iſt nun Jacob Duck von Utrecht [1]) der Maler dieſer Geſellſchaftsſtücke? Dann müſsten wir annehmen, daſs er bald nach 1630 vorübergehend nach Haarlem übergeſiedelt ſei, da ja ein Geſellſchaftsſtück von Duck 1636 auf jener Verlooſung Haarlemer Künſtler vorkam. Aber auch das zugegeben: wie verträgt ſich damit die Bezeichnung jener Geſellſchaftsſtücke, welche, wie wir ſahen, etwa zur Hälfte A. DVC oder A. LE DVC lauteten? Ich geſtehe, daſs ich eine befriedigende Antwort auf dieſe Frage nicht zu geben vermag.

Die Gemälde, welche wir unſerem Genremaler A. J. Duck nach dem Vergleich mit den bezeichneten Werken mit Sicherheit zuſchreiben können, laſſen ſich, bei aller Verwandtſchaft mit den Bildern der beiden ſoeben beſprochenen Maler Dirk Hals und Antoni Palamedes, unſchwer von denſelben unterſcheiden. Freilich wählt Duck ſeine Motive aus denſelben Kreiſen wie jene Meiſter, und zwar faſt ausſchlieſslich aus dem Soldatenleben, das er in den mannigfachſten Scenen,

---

[1]) Eine echt mit J. Duck bezeichnete Kreidezeichnung von mäſsiger Güte, eine am Spinnrocken eingeſchlafene Frau darſtellend, beſitzt die Kunſthalle zu Hamburg. Die Zeichnung ſteht etwa zwiſchen Brekelenkam und Duſart in der Mitte und iſt um 1660 entſtanden. — Eine ähnliche Bezeichnung J. duck, über deren Echtheit ich aber nicht ganz zweifellos war, trägt ein leider ſehr verdorbenes Gemälde im Amalienſtift zu Deſſau, eine Geſellſchaft von einem Herrn und zwei jungen Damen, welche muſiciren; nach den Koſtümen aus den dreiſsiger Jahren.

und zwar vorwiegend nach den Auswüchſen deſſelben ſchildert.

Er führt uns den Söldner vor im Bivouak, in der Wachtſtube, beim Spiel, beim Mahl, mit Dirnen in ſchlechten Häuſern, oder raubend, plündernd — nur einmal in der Schlacht. Ausnahmsweiſe malt er auch Bildniſſe in kleinem Format, die denen des A. Palamedes ſehr verwandt ſind und an Feinheit gleichkommen. In der Behandlung unterſcheidet er ſich von D. Hals durch gröſsere Durchführung, die zuweilen ſelbſt in Glätte ausartet, und durch ſeine Vorliebe für glänzende ſeidene Stoffe, von A. Palamedes durch eine gleichmäſsigere Beleuchtung und kühlere Färbung. Seine Figuren ſind meiſt ſehr geſtreckt, in der ſpäteren Zeit unverhältniſsmäſsig lang bei kleinen Köpfen. Man kann ſeine Bilder in farbige und faſt farbloſe eintheilen. Die erſteren ſind zuweilen von ſo feiner Zuſammenſtellung der Farben, von ſo tüchtiger Durchführung und Behandlung des Stofflichen, daſs ſich der Künſtler darin ähnlichen Darſtellungen Terborch's und Metſu's nähert; dagegen ſind wieder andere und zwar zweifellos echte Gemälde des Meiſters, die meiſt ſeiner ſpäteren Zeit angehören, in der Färbung eintönig grau, in der Zeichnung nachläſsig, ja ſelbſt äuſserſt lüderlich. Eine eigenthümliche Schwäche, welche in einzelnen Bildern hervortritt, deren Vorgänge er in weite Räume legt, iſt eine ſehr auffallende Vernachläſsigung der Linienperſpective.

In den öffentlichen Sammlungen Deutſchlands ſind die Gemälde unſeres Meiſters nicht gerade ſelten. Die Galerie zu Gotha beſitzt allein fünf echte Bilder, von denen mehrere ſehr lebendig, aber auch, wie es häufig bei dem Meiſter der Fall iſt, theilweiſe recht locker im Motiv ſind. Zu den beſten, farbigen Werken gehören die Bilder in den Sammlungen zu Weimar, Meiningen (zwei), Carlsruhe, Stuttgart, Schleiſsheim (kürzlich in die Pinakothek zu München ver-

ſetzt), Berlin, Hamburg, welche je ein Bild — meiſt aus der früheren Zeit des Meiſters — enthalten. Unbedeutender ſind die beiden Gemälde in München ſowie die im Belvedere und in der Akademie zu Wien, in Schwerin (zwei) und Aſchaffenburg. Von groſsem Fleifs und Reiz der Durchführung ſind die kleinen Portraits, welche zuweilen von ihm vorkommen; ſo zwei Bildniſſe eines und deſſelben Mannes in Dresden (um 1630), die unverkennbar die Bildniſſe des Frans Hals von ähnlichem Format als ihre Vorbilder erkennen laſſen. Dieſen kommen zwei kleine Bruſtbilder in Woerlitz nahe. Auch ein als »Unbekannt« aufgeführtes Bildnifs des Städel'ſchen Muſeums, angeblich J. Aſſelyn darſtellend (Nro. 198), ſcheint mir ein charakteriſtiſches Werk des Duck, jedoch nach der matten Färbung und etwas flauen Behandlung aus ſeiner letzten Zeit.

Unter den Privatſammlungen Deutſchlands ſind namentlich die Wiener Galerien auſsergewöhnlich reich an Bildern des Meiſters. Zunächſt vier Bilder beim Fürſten Liechtenſtein: Das eine, welches zwei Trictracſpieler darſtellt, denen zwei Soldaten zuſchauen, iſt bei ungewöhnlicher Gröfse der Figuren von ſeltener Feinheit der Zeichnung, Leichtigkeit der Mache und harmoniſcher Färbung. Das zweite ſteht durch Umfang wie durch den Gegenſtand ganz einzig da: es ſtellt in mehr als hundert Figuren die verſchiedenen Scenen einer Schlacht dar. Bei allem Reichthum an Motiven, bei auſsergewöhnlich mannigfaltiger und lebendiger Charakteriſtik fehlt durchaus der Eindruck eines abgerundeten Bildes; man ſieht, daſs der Meiſter weder zur Bewältigung ſo zahlreicher Figuren und Gruppen befähigt war, noch ſich gewöhnt hatte, dieſelben in freiem Tageslicht zu ſehen. Auſserdem noch ein »galantes Abenteuer« (Nro. 827) und die »Einquartirung« (Nro. 1292, »Unbekannt« genannt).

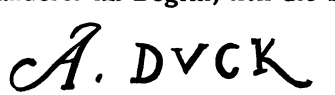
Bei Graf Czernin, Graf Schönborn und Baron Rothſchild in Wien je ein Bild. Ein kleines Bildchen, ein Mann, der ſeinen Geſang mit der Violine begleitet, befand ſich in der Sammlung Gſell. Gute Geſellſchaftsſtücke finden ſich in den Galerien der Herren von Carſtanjen in Berlin (ein Hauptbild der ſpäteſten Zeit), Habich in Caſſel und Bachofen in Baſel; die einzelne Figur eines oraniſchen Offiziers (Wiederholung aus einem Bilde des Louvre) bei Herrn Gumprecht in Berlin; eine treffliche Wachtſtube aus früher Zeit und ein ſpätes Geſellſchaftsſtück von flauer Färbung bei Frau Reimer ebenda; eine Wachtſtube kam 1878 auf der Verſteigerung Hardy in Frankfurt a. M. vor u. ſ. f.

Auſserhalb Deutſchlands iſt der Meiſter ſeltener. Der Louvre beſitzt zwei charakteriſtiſche Werke ſeiner Hand: »les Maraudeurs« und »l'interieur d'un corps de garde«, letzteres eines ſeiner beſten Bilder. In kleineren Privatſammlungen und im Kunſthandel zu Paris iſt Duck nicht ſelten; u. a. befanden ſich zwei gröfsere Wachtſtuben mit der Bezeichnung A. J. Duck 1867 auf der Verſteigerung Schönborn-Pommersfelden.

Holland beſitzt auffallend wenig Gemälde des Meiſters: »Der Stall« im Rijksmuſeum zu Amſterdam iſt ein ſpätes, geringes Werk; eine tüchtige Arbeit iſt dagegen das kleine Bildniſs eines Offiziers in ganzer Figur, das kürzlich im Haag erworben iſt (Nro. 105 a, irrthümlich A. Palamedes zugeſchrieben). — Unter den vier Gemälden des Duck in der Ermitage (Nro. 933 bis 936) iſt ein kleineres Bild, die »Kartenſpieler« (Nro. 936), weitaus das beſte; ein zur Seite ſtehender Herr iſt darin offenbar Portrait und zwar ein ſehr treffliches. In Kopenhagen zwei Bilder geringer Qualität (Kat. von 1870, Nro. 164 und 434, letzteres vermuthungsweiſe dem A. Palamedes zugeſchrieben); desgleichen in Budapeſt (XII, 3) und — das einzige mir in Engſand

in feſten Händen bekannte Bild — bei Marquis of Bute in London. Ein anderes Bild, Marodeure darſtellend, war 1879 auf der Verſteigerung der Sammlung Wardell in London. — Ein vortreffliches kleines Bild der ſpäteren Zeit, dem Bilde bei Herrn von Carſtanjen nahe verwandt, im Königl. Palaſt zu Madrid; als Metſu bezeichnet.

Zeichnungen unter Duck's Namen kommen ziemlich häufig vor: man pflegt ſo mit Vorliebe jede der namenloſen Studien von Kriegern zu benennen. Doch ſind die Mehrzahl derſelben ſicher nicht von ihm, ſogar nur ſehr wenige derſelben ihm mit Beſtimmtheit zuzuſchreiben. Die intereſſanteſten, auch dem Gegenſtande nach, beſitzt die Albertina in Wien. Ein wüſtes Gelage, eine flotte und doch durchgeführte braune groſse Tuſchzeichnung, führt die richtige Bezeichnung. Die übrigen heiſsen dagegen Palamedes: eine ſehr umfangreiche, weiſs gehöhte Tuſchzeichnung, die Toilette der Semiramis benannt, aus der letzten Zeit mit den unglücklichen Proportionen; ſowie ein Blatt von gleichem Umfange, das zwei junge Gelehrte in ihrem Studirzimmer zeigt, eine ſorgfältige, weiſs gehöhte Kreidezeichnung. Einen der erſtgenannten Zeichnung verwandten Gegenſtand zeigt eine braun getuſchte Federzeichnung des Dresdener Kabinets in gröſstem Format; allein dieſelbe ſcheint mir mit Unrecht Duck zugeſchrieben zu werden, vielmehr den Francken verwandt zu ſein. Eine gute echte Zeichnung im Städel'ſchen Inſtitut. Eine Kohlenzeichnung mit mehreren Soldaten im Stockholmer Kabinet. Das Braunſchweiger Kabinet beſitzt eine ſpäte Federzeichnung Duck's, in violett-braunem Tone leicht getuſcht, unter dem Namen des A. van Oſtade: eine Kneipe, worin ein Soldat bei ſeinem Pferde; zur Seite ein anderer im Begriff, ſich die Stiefel anzuziehen.



Bis vor Kurzem noch in der Kunſtgeſchichte völlig vergeſſen, aber heute wenigſtens nach den Preiſen, die man für ſeine Bilder zahlt, als der hervorragendſte unter dieſen »Gezelſchapſchildern« aus der Umgebung des Frans Hals anerkannt, iſt

PIETER CODDE.

Wo man auf Bildern ſein Monogramm ℙ gefunden und beachtet hatte, hat man es entweder als die Bezeichnung des A. Palamedes genommen oder gar (wie Waagen, »Kunſtdenkmäler in Wien« I, 319) einen neuen C. Palamedes daraus zu machen verſucht. Daſs der Meiſter, der unter den Kunſthändlern[1]) nie ganz vergeſſen war, noch im vorigen Jahrhundert ſehr geachtet war, beweiſt der Preis von 70 Gulden, welcher nach G. Hoet für ein »Myziek en Kaertſpeel« gezahlt wurde, eine Summe, welche weder Frans noch Dirk Hals in jener Zeit erreicht haben. Vor mehr als zehn Jahren nahm ich zuerſt Gelegenheit, bei einer Beſprechung der Galerie Gſell zu Wien, auf Codde wieder aufmerkſam zu machen[2]). In der bald darauf ſtatthabenden Verſteigerung dieſer Sammlung erzielte ein Hauptwerk von Pieter Codde, welches der Katalog dem P. de Grebber zuſchrieb, einen der höchſten Preiſe (8050 fl.), und derſelbe hat ſich jetzt zehn Jahre ſpäter auf der Verſteigerung Wilſon in Paris faſt verdoppelt. Auf anderen Auctionen der letzten Jahre gingen kleinere und nicht ſo bedeutende Gemälde Codde's, wenn auch nicht zu ſo hohen, ſo doch zu recht erklecklichen Preiſen fort, wie ſie weder Dirk Hals noch A. Palamedes erreichten. Codde iſt alſo

---

[1]) Dem verſtorbenen Reſtaurator der Berliner Galerie, L. Schmidt, verdanke ich die erſte Bekanntſchaft mit dieſem Künſtler wie mit ſo manchem anderen ſeltenen holländiſchen Maler zweiten und dritten Ranges.

[2]) Zeitſchrift für bildende Kunſt 1870 und »Frans Hals und ſeine Schule« (1871).

bei dem ſammelnden Kunſtpublikum rehabilitirt. Er hat aber inzwiſchen auch bereits ſeine eigene Monographie erhalten, leider durch Henry Havard (L'Art et les Artiſtes Hollandais III, 1880), der nach ſeiner Art eine bogenlange Biographie des Künſtlers auf einer einzigen Hypotheſe aufbaut, die obenein ſehr unwahrſcheinlich iſt, während er glücklicher Weiſe von den Werken des Meiſters ſchweigt, da er dieſelben nicht kennt.

Havard theilt uns mit, daſs ein Pieter Codde aus Amſterdam am 14. Mai 1637 mit Katharina de Witt in Amſterdam ſich trauen lieſs. Daſs dieſer Codde gerade der Maler Pieter Codde war, bleibt nach dieſer von Havard mitgetheilten Urkunde zweifelhaft. Der Umſtand, daſs bereits ein vom Jahre 1627 datirtes Bild deſſelben bekannt iſt, ſpricht eher gegen ſeine Annahme, daſs der bei ſeiner Trauung als ſiebenundzwanzigjährig angegebene Pieter Codde, deſſen Geburtsjahr alſo ums Jahr 1610 fällt, unſer Maler ſein könnte.

Einen erſten ſicheren und höchſt intereſſanten Anhalt für die Biographie unſeres Meiſters giebt dagegen ein von Herrn A. de Vries in Amſterdam gefundenes Document, deſſen Inhalt mir derſelbe mündlich mittheilte. Danach erhielt ein Pieter Codde aus Amſterdam — nebenbei bemerkt ein dort im 17. Jahrhundert häufig vorkommender Name — im Jahre 1637 den Auftrag, das von Frans Hals unvollendet gelaſſene groſse Portraitſtück der Amſterdamer Schützengilde, welches wir jetzt noch im Stadthauſe bewundern, fertig zu malen.

Begierig zu ſehen, was für einen Antheil denn Codde in jenem herrlichen Bilde haben könne, eilte ich gleich am folgenden Morgen, nachdem ich dieſe Mittheilung erhalten hatte, auf das Stadthaus und gradeswegs vor das Bild. Jetzt, wo ich wuſste, was ich zu ſuchen hatte, ſah ich oder glaube ich wenigſtens ſofort das Richtige geſehen zu haben: Jener junge Schütze in der Mitte des Bildes — einer der Fahnen-

träger, wie es nach Tracht und Haltung ſcheint —, faſt von hinten geſehen und ſich umſchauend, während er den linken Arm in die Seite ſtützt, paſst ja gar nicht zu den köſtlichen individuellen Geſtalten rings um ihn her. Das iſt nicht Frans Hals; das iſt wahrhaftig Pieter Codde! Die gerade Haltung, die überſchlanke Figur mit dem kleinen Kopfe ohne individuellen Ausdruck, die einförmige Färbung, die ſchmutzige, ſchwere Fleiſchfarbe, die trockene, gleichmäſsig deckende Behandlung: Alles das ſind charakteriſtiſche Eigenſchaften Codde's, die hier, wo er ausnahmsweiſe im Groſsen arbeitet, und wo er den gefährlichſten Mitarbeiter hat, beſonders ſcharf und unvortheilhaft hervortreten.

Aber muſs auch Codde hier nothwendig neben Frans Hals verlieren: daſs wir ihn mit demſelben zuſammen thätig kennen lernen, bleibt von hohem Intereſſe. Es beſtätigt meine Anſicht, daſs auch er, wie die bisher genannten Meiſter der »Geſellſchaftsſchilderei«, in Frans Hals ſeinen Ausgangspunkt findet.

Abgeſehen von dieſer ungewohnten Aufgabe finden wir bei Codde faſt genau die nämlichen Motive, wie bei A. Palamedes und Duck: Junge Burſchen im Verkehr mit ihren Schönen, beim Tanz, bei Muſik, beim Mahl, beim Trunk oder beim Spiel; Soldaten in der Wachtſtube und brandſchatzende Söldner; auch einmal Bauern in ihrem Heim; gelegentlich ein kleines Bildniſs oder auch eine ganze Familie, aber durchaus genreartig aufgefaſst; einmal auch ein ganz abweichendes Thema: der Wettſtreit des Marſyas und Apollo!

So gleichartig Codde in ſeinen Motiven mit den übrigen Malern der Geſellſchafts- und Soldatenſtücke iſt, ſo fällt es doch bei ſeiner ausgeſprochenen Eigenart nicht ſchwer, ſeine Werke von denen jener Künſtler zu unterſcheiden. Im Gegenſatze gegen die leicht beweglichen Geſtalten und die heiteren Scenen des Dirk Hals wohnt den Darſtellungen des

Pieter Codde ein gemeſſener, gravitätiſcher Zug inne, welcher in den geringeren Bildern in ſchwerfällige Steifheit ausartet. Nähert er ſich hierin dem Palamedes und Duck, ſo hat er mit letzterem noch beſonders die auffallend geſtreckten Figuren gemeinſam; jedoch ſind dieſelben bei ihrer Länge zugleich auch ſehr breitſchulterig, häufig koloſſal und ſelbſt plump, während ſie bei Duck eher hager und geſpreizt erſcheinen. Auch Codde theilt die allgemeine Vorliebe für reiche Stoffe, namentlich für glänzende Seidengewänder, die bei ihm ſich in ſchwere bauſchige Falten legen. Allein er giebt ſie nicht in der reichen Fülle der Localfarben, wie Dirk Hals und Palamedes, ſondern ähnlich wie Duck in einem kühlen Geſammttone, der bei ihm ein bräunliches Grau zeigt, während er bei Duck hellgrau iſt. Neben Schwarz und Weiſs, Braun und Grau finden wir daher in ſeinen Gemälden nur wenige Localfarben und auch dieſe meiſt ſehr gemäſsigt: ein ſtumpfes Grün, ein mattes Roth und namentlich ein zartes Stahlblau, welches letztere dann die tonangebende Farbe im Bilde zu ſein pflegt. An dieſem kühlen ins Grauliche fallenden braunen Tone iſt Codde am leichteſten zu erkennen. Derſelbe macht ſich, der maleriſchen Entwickelung in Holland entſprechend, immer ſtärker bei dem Künſtler geltend. Dabei iſt die Behandlung in den früheren Bildern deckend, trocken und ſorgfältig; mit der Zeit wird ſie mehr und mehr flüſsig und breit. In den letzten Werken, die von auſserordentlich leichter, flüſsiger Behandlung ſind, iſt der Ton auch klarer und wärmer; ſo namentlich in der Wachtſtube, die aus der Galerie Gſell in die Sammlung des Herrn Fruwirth in Wien überging, und in der Plünderungsſcene der Dresdener Galerie (Nro. 1486, A. Duck benannt). Datirte Werke kenne ich zwiſchen den Jahren 1627 und 1642; doch ſcheinen mir einzelne Gemälde nach ihrer Behandlung wie nach den Koſtümen bis in die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts hineinzureichen.

Gemälde von Pieter Codde finden ſich überall zerſtreut, in öffentlichen wie in Privatſammlungen, jedoch ſtets nur in geringer Zahl. Die richtige Benennung tragen hisher nur einige wenige Gemälde, namentlich in Wiener Privatſammlungen oder ſolche, die aus denſelben ſtammen, in denen ich ſie 1870 beſtimmt habe. Die gewöhnlichen Benennungen ſind J. le Ducq und A. Palamedes; als beſonders albern erwähne ich Bezeichnungen wie P. de Grebber (wozu mehrfach das Monogramm des Meiſters verführt hat), C. Saftleven, C. Bega, W. Mieris, C. de Moor.

In der folgenden Aufzählung ſeiner mir bekannten Werke muſs ich etwa ein Dutzend unerwähnt laſſen, die mir gelegentlich im Kunſthandel, namentlich in Berlin und Paris zu Geſicht gekommen ſind, deren jetzige Beſitzer ich aber nicht nachzuweiſen vermag. Ein Theil derſelben verdient übrigens auch gar nicht genannt zu werden; ſo gering waren einzelne ihrem Kunſtwerthe nach.

Unter den neueren Erwerbungen der holländiſchen Galerien befinden ſich verſchiedene Gemälde Codde's: eine Flötenbläſerin im Haarlemer Muſeum (Nro. 98, unter falſchem Namen), beſonders farbig, aber in der Zeichnung nur von mäſsigem Werth; im Mauritshuis des Haag der groſse Ball (Nro. 18 aa, dat. 1636, früher bei Hrn. Scharf in Wien) und ein etwa gleichzeitiges im Ton und Helldunkel noch feineres Bildchen, die Trictracſpieler. Im Haag befand ſich auch bei Hrn. Goldſchmidt eine Dame am Putztiſch, ein geringes Bild des Meiſters. Auf der Ausſtellung in »Arti et Amicitiae« zu Amſterdam 1872 hatte Herr S. B. Bos aus Harlingen eine muſicirende Geſellſchaft unter dem Namen Palamedes ausgeſtellt (Kat., Nro. 188).

In deutſchen Sammlungen iſt das Bild, welches aus der Galerie Suermondt (wo es urſprünglich Dirk Hals hieſs) in die Berliner Galerie übergegangen iſt: junge Burſchen,

die ſich zum Carneval auskoſtümiren, ein beſonders anſprechendes, charakteriſtiſches Bild der mittleren Zeit, um 1635. Eine Wachtſtube im Beſitz des Herrn W. Gumprecht in Berlin iſt durch die geiſtreiche tuſchende Behandlung, geſchickte Zeichnung und die kühle bräunliche Färbung — Eigenſchaften, welche die Entſtehung des Bildes in den Ausgang der dreiſsiger Jahre weiſen — beſonders ausgezeichnet. Reicher in der Färbung iſt ein ähnliches Bild, welches aus Berliner Privatbeſitz kürzlich in die Dresdener Galerie übergegangen iſt: Soldaten mit einer Dirne in einem Schuppen. Das blaue Kleid des jungen Weibes iſt köſtlich zu dem graubraunen Ton geſtimmt; für die frühe Zeit ſeiner Entſtehung (dat. 1628) von beſonders weicher und leichter Behandlung. Dieſem Bilde aufs engſte verwandt, aber glücklicher angeordnet und beſſer erhalten, iſt eine andere, etwa gleichzeitig entſtandene Wachtſtube in der Galerie zu Göttingen (Nro. 17, A. Duck genannt, unter deſſen Namen ich ſie auch in meinem »Frans Hals« noch aufgeführt habe).

Beſonders reich an Gemälden des Codde ſind wieder die Wiener Sammlungen. Bei Fürſt Liechtenſtein eine muſicirende Geſellſchaft von ſechs Perſonen (Nro. 961, P. de Grebber benannt), nüchtern und trocken behandelt, aus der früheſten Zeit — vor 1630; ſodann das Hauptbild des Meiſters, der groſse Ball der Sammlung Gſell (vergl. S. 141); endlich die ſogenannte Räuberſcene (Nro. 976, C. de Moor genannt), nach der eintönig bräunlichen Färbung und der dünnen, flotten Behandlung ein Werk der vierziger Jahre. Eine faſt ganz treue Wiederholung dieſes Bildes beſitzt die Braunſchweiger Galerie unter dem Namen C. Bega (Nro. 592); eine zweite geringere Wiederholung im Beſitze des Herrn Clavé von Buhaben in Köln. Nebenbei geſagt ſcheint mir der Gegenſtand dieſer Bilder keine einfache Räuberſcene zu ſein, ſondern die Ergreifung eines in Feindes-

land reiſenden Diplomaten oder Offiziers. — Das kleine Bild, das ich im Belvedere dem Codde zuſchrieb, im Katalog unter der Benennung »eine Wirthin und ein Soldat« als »Schule des David Teniers« aufgeführt (1. Stock, VI, 19), hat geringen Werth neben zwei Gemälden, welche H. Fruwirth 1873 in die Ausſtellung der Gemälde Alter Meiſter gegeben hatte: »Herr und Dame im Geſpräch« ſowie »Die Wachtſtube«; letztere früher in der Galerie Gſell als A. Palamedes, als ein Werk der letzten Zeit, welches in dem warmen Tone, dem Helldunkel und dem leichten, dünnen Farbenauftrag ſchon dem Jan M. Molenaer verwandt iſt, bereits oben genannt. Ein dem Duck zugeſchriebenes Bild bei Hrn. Rofenberg, eine Orgie, iſt von ſelten reicher und feiner Färbung.

In deutſchen Sammlungen ſind mir ſonſt noch bekannt: eine gröſsere Geſellſchaft beim Mahl in der Galerie zu Emden (dat. 1634); in der Galerie zu Schwerin ein Stall mit fünf Kriegern, die abſatteln, von feiner Färbung bei kühlem Ton, als Compoſition dem Duck ſehr nahe; ebenda eine gröſsere muſicirende Geſellſchaft, klobig in den Formen, ſchwer und nüchtern in der Färbung; daſſelbe Bild wiederholt unter dem Namen G. Cocx in der Galerie zu Speyer (Nro. 134); eine leider ſehr ſchadhafte Wachtſtube der Carlsruher Galerie (bisher J. le Duc benannt) von feiner Färbung und geiſtreicher Behandlung; die Geſellſchaft beim Mahle in der Galerie zu Schleiſsheim (Nro. 170, früher G. Cocx benannt); in der Dresdener Galerie, auſser der Wachtſtube, das ſchon genannte Bild brandſchatzender Soldaten in einem Bauernhauſe, ſpät und flüchtig. In Privatſammlungen noch ein feines farbiges Bild der ſpäteren Zeit unter Molenaer's Namen bei Herrn Bachhofen in Baſel, einen jungen Mann, der mit einer Dirne ringt, darſtellend; in Breslau bei Baronin Scherr-Thoſs zwei Geſellſchaftsſtücke, ſehr gering; auf der Verſteigerung Hardy 1878 in

Frankfurt a. M. unter Duck's Namen ein junges Mädchen rauchend, ſowie eine Geſellſchaft von zwei Herren und einer Frau, letzteres von feiner Färbung u. ſ. f.

Die maleriſch vollendetſte Schöpfung Codde's ſcheint mir ein Gemälde mit einer einzigen Figur im Beſitze des Herrn Braſſeur in Köln: in ſchmuckloſem Zimmer ſitzt ein junger Mann neben einem Tiſche, auf den er nachdenklich ſein Haupt geſtützt hat. Faſt einfarbig in dem Codde eigenthümlichen grau-braunen Tone gehalten, worin ſich die Figur in ſchwarzem Koſtüm auf hellgrauer Wand abhebt, iſt das Bild durch die treffliche Zeichnung, die breite emailartige Behandlung, das Helldunkel und den leuchtenden Ton ebenſo ausgezeichnet, wie durch die eigenthümliche ſchwermüthige Stimmung. Das abweichende Monogramm ℙ findet ſich, wie wir ſpäter ſehen werden, auch auf einer Folge von Zeichnungen des Meiſters.

Namentlich aus deutſchen Sammlungen ſind im letzten Jahrzehnt verſchiedene Gemälde Codde's auch nach Frankreich gekommen. Das groſse ſchöne Ballfeſt der Sammlung Wilſon in Paris (verſteigert 1881, datirt 1633, ſ. S. 141 u. 146), das in der Galerie Gſell den Namen P. de Grebber trug, freilich nur vorübergehend. Die Zahl der Figuren (meiſt Portraits) wie die feine kühle Färbung, die meiſterliche Behandlung der reichen Stoffe machen es zu einem Hauptbild des Meiſters, daher es auch auf den verſchiedenen Verſteigerungen Preiſe von 8050 fl., 20 000 Francs und ſchlieſslich gar 34 900 Francs erzielte. Auf derſelben Verſteigerung Wilſon befand ſich unter dem Namen A. Palamedes ein junges Mädchen am Klavier, kühl in der Farbe, dünnflüſsig gemalt, von den charakteriſtiſchen plumpen Formen; etwa aus dem Jahre 1640. Auch ein namenloſes Bruſtbild einer jungen Frau in etwa halber Lebensgröſse bei M. André in Paris ſcheint mir P. Codde als Urheber zu haben. Der klare, kühle, bräunliche Ton, die

fette Malweiſe, das Helldunkel und die originelle Art, wie der Kopf auf dem hellgrauen Grunde ſich abſetzt, ſprechen durchaus für Codde. Bei M. Rothan ebenda ein kleineres Bild, Herr und Dame in Unterhaltung; früher in Hamburg.

Auffallend häufig iſt Codde verhältniſsmäſsig in engliſchen Sammlungen vertreten und zwar mit einzelnen beſonders guten oder intereſſanten Gemälden. Zwei kleinere Bilder in einer öffentlichen Galerie, im Fitzwilliam Muſeum zu Cambridge: die Nähterin (Nro. 235) und die Geſellſchaft (Nro. 41), beides Werke der mittleren Zeit, ſind unbedeutender als verſchiedene Gemälde in Privatgalerien: ſo der Ball bei Lord Spencer in Althorp, nach Umfang, Trefflichkeit und Zeit der Entſtehung ein würdiges Gegenſtück zu dem genannten ähnlichen Bilde bei Fürſt Liechtenſtein. Zwei Gemälde von ähnlicher Güte ſind die Geſellſchaft beim Mahl in Apsleyhouſe zu London und die gleiche Darſtellung bei Lady Yarborough, ebenda. Ein intereſſantes Bild als Gegenſtand und durch ſeine Datirung (1642) iſt das Familienbildniſs in kleinen Figuren im Beſitze des Mr. Theodor H. Galton, das 1879 im Bethnal Green Branch Muſeum ausgeſtellt war.

Noch merkwürdiger und völlig aus dem Rahmen ſeiner gewohnten Darſtellungen heraustretend iſt ein Bild, das ich im gleichen Jahre bei einem Londoner Händler unter dem Namen Willem van Mieris ausgeſtellt ſah: Midas als Schiedsrichter im Wettkampf des Apollo und Marſyas; im Gefolge des Letzteren nackte Satyrn und Nymphen. In der Färbung hell, in einem blonden bräunlichen Tone, in der Behandlung ſehr flüſsig und leicht, in der Zeichnung des Nackten, obgleich flüchtig doch ſehr geſchickt, gehört das Bild, das allerdings keinerlei Bezeichnung trägt, nach meiner Ueberzeugung zu den geiſtreichſten Bildern des Künſtlers aus ſeiner letzten Zeit. Ein kleineres, recht nettes Bild,

Kartenſpieler in einem Schuppen (um 1640), ſah ich bei Earl of Craven in Combe Abbey; ſehr gering iſt dagegen das kleine Bildniſs eines Offiziers in ganzer Figur in Chatsworth. — Sämmtliche Bilder in dieſen engliſchen Sammlungen führen natürlich nicht den Namen des Pieter Codde, der in England noch völlig unbekannt ſcheint.

Am wenigſten erwartet man wohl Bilder des Codde in Italien. Mir ſind dort fünf Werke des Meiſters bekannt. Zwei derſelben haben durch die volle Namensinſchrift ein beſonderes Intereſſe: Eine kleinere Wachtſtube der Galerie Borgheſe zu Rom, bez. P. Codde 163., in dem charakteriſtiſch kühlen graubraunen Ton; nach der flüſsigen Behandlung wohl aus dem Ende der dreiſsiger Jahre. Ebenſo bezeichnet iſt ein von 1640 datirtes gröſseres Gemälde von feinerer und reicherer Färbung, eine muſicirende Geſellſchaft von neun Figuren, welche ich 1873 bei dem Kunſthändler Gagliardi in Florenz ſah, ſowie eine kleinere Geſellſchaft von Trictracſpielern beim Kunſthändler Bardini. Ebenda beſitzt H. F. Schmitz zwei kleinere nette Geſellſchaftsſtücke, Gegenſtücke von ovaler Form und ähnlicher Färbung wie das Bild im Pal. Borgheſe.

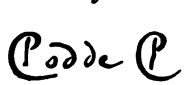
Auch die nordiſchen Galerien haben, mit Ausnahme der Ermitage, Bilder von Codde aufzuweiſen: Kopenhagen ein gutes Gemälde mit abweichendem Motive, Bauern beim Mahle von Häſchern überraſcht; ſowie (wahrſcheinlich) eine Dame von einem Herrn im Leſen unterbrochen, jetzt beide im Katalog (Nro. 463 und 464) unter den Unbekannten aufgezählt und vermuthungsweiſe dem Duc zugeſchrieben. Im Muſeum zu Stockholm eine Geſellſchaft von ſechs Perſonen, J. le Ducq genannt. Ebenda ſah ich 1872 bei einem Herrn Jacobſon ein gröſseres Geſellſchaftsſtück, ſowie das kleine ſehr gut durchgeführte Bildniſs eines Mannes, vor einem rothen Vorhang. — In ruſſiſchen Galerien das in der Zeitſchrift für Bildende Kunſt (1876) von W. Unger

radirte, durch das früheſte bekannte Datum (1627 neben der vollen Namensbezeichnung) beſonders intereſſante Bild von zwei muſicirenden Pärchen im Beſitze von Herrn von Sivas in Dorpat. Ein ähnliches, gleichfalls frühes Geſellſchaftsſtück bei Herrn Peter von Semenow in St. Petersburg, wo ich auch ein dem Duck zugeſchriebenes feines farbiges Bild der Akademie, vier Männer am Kamin ſitzend, während zwei andere bei einem Lichte Karten ſpielen, für ein Werk des P. Codde halte. Ein ähnlicher Gegenſtand, mit des Künſtlers Monogramm, befand ſich früher in der Sammlung Pommersfelden [1]).

Das einigermaſsen mit den Gemälden des Meiſters vertraute Auge wird in den Sammlungen der Handzeichnungen unſchwer eine Anzahl dem Duck, Palamedes oder Dirk Hals zugeſchriebener Blätter als Arbeiten des Pieter Codde erkennen, von dem Zeichnungen häufiger vorkommen, als von den Meiſtern, mit welchen ſie verwechſelt werden. Sie ſind, wie die Gemälde Codde's, kenntlich an den geſtreckten, ſchwerfälligen Formen der Geſtalten, der derben Geſichtsbildung mit der ſtarken gebogenen Naſe und niedrigen Stirn, ſowie in der Ausführung an der Vorliebe für Tuſche oder Oelfarbe von einem braunen oder ſeltener einem ſchweren grauen Tone. Das Berliner Kabinet beſitzt die groſse Koſtümſtudie eines ſitzenden jungen Mannes, der ſeinen breiten Hut zurechtrückt; auf bräunlichem Papier in brauner Farbe mit groſser Sicherheit ausgeführt. In England, wo das Blatt erworben wurde, galt es als Frans Hals. Ein zwei-

[1]) Bei Codde iſt auch wohl am paſſendſten ein groſses, intereſſantes Bild der Sammlung der Oudheitkundige Genootſchap in Amſterdam genannt, die Familie Ploos van Amſtel in einem weiten Geſellſchaftsraume verſammelt und durch eine kleine Muſikbande unterhalten. Die Auffaſſung wie die geſtreckten Formen, zum Theil auch die Behandlung entſprechen durchaus dem P. Codde; doch iſt die Anordnung nicht ſo geſchickt, wie bei dieſem, die Färbung iſt tiefer und die Malweiſe dünner. Das Bild iſt etwa Ausgangs der zwanziger Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts entſtanden.

tes, gleichfalls umfangreiches Blatt, in grauer Tuſche ausgeführt, iſt der Entwurf zu einem Gemälde, eine Geſellſchaft von fünf Perſonen. — Das Printroom des Britiſh Muſeum beſitzt unter Metſu's Namen eine beſonders geiſtreiche weiſs gehöhte Kohlenzeichnung, einen jungen Herrn in Unterhaltung mit einer Dame, die vor ihm ſitzt, darſtellend. — In der Dyce Collection des South Kenſington Muſeums findet ſich eine auch in der Technik dem Berliner Blatte ganz verwandte Studie eines ſitzenden Mannes, der ein Glas zum Munde führt. — Ein ebenſolches Blatt ſah ich 1879 bei einem Londoner Händler; ein viertes Blatt der Art, ein rauchender junger Mann, ſich auf einem hohen Stuhle wiegend, beſitzt Herr Adolf von Beckerath in Berlin. In der Sammlung des Letzteren ſind von beſonderem Intereſſe ſieben zuſammengehörige Studienköpfe, ausnahmsweiſe ſämmtlich (jedoch einzelne augenſcheinlich von neuerer Hand) mit dem Monogramm Codde's bezeichnet, in der Form, wie daſſelbe ſich auf Hrn. Braſſeur's Bilde in Köln findet. Drei davon zeigen in verſchiedenen Anſichten ein und dieſelbe alte Frau in einer Mütze; zwei andere die Köpfe junger Burſchen. Sie ſind leicht und energiſch in Kohle auf blauem Papier gezeichnet. Die Kunſthalle zu Bremen beſitzt von Codde ein flüchtiges Blatt, Mann und Frau darſtellend, und eine anſprechende Compoſition von fünf Figuren, in Feder gezeichnet; letztere dem Dirk Hals ſo nahe verwandt, daſs auch er möglicherweiſe der Urheber ſein könnte. Ein ähnliches Interieur mit fünf Figuren, in Feder gezeichnet und weiſs gehöht, hatte Mr. Robert P. Roupell 1879 in der Grosvernor Gallery zu London ausgeſtellt (Kat. 238, unter dem Namen F. Hals). Sämmtliche hier genannte Blätter fallen nach der Zeit ihrer Entſtehung etwa zwiſchen die Jahre 1630 und 1640.



Von Dirk Hals und Antoni Palamedes beſitzen wir jetzt, wie wir ſehen, einen Ueberblick über ihre äuſseren Lebensverhältniſſe, der einer Biographie nahe kommt, für Pieter Codde und Duck ſind wenigſtens ein erſter biographiſcher Anhalt gefunden; für alle dieſe Künſtler konnten wir ein ziemlich beträchtliches Malerwerk und eine nicht unbedeutende Anzahl Handzeichnungen wieder zuſammenſtellen. Für einen Meiſter der gleichen Richtung, welcher als Künſtler den genannten gleichwerthig, ja theilweiſe überlegen iſt, für

J. KICK

habe ich dagegen bis jetzt noch keinerlei Spur über ſeine Lebensverhältniſſe entdeckt[1]), wohl aber glaube ich ihm, während ich 1871 nur Ein Bild von ihm nachzuweiſen wuſste, jetzt eine etwas gröſsere Anzahl von Gemälden zuſchreiben zu dürfen, deren Beſtimmung jedoch auf jenes als das einzige bezeichnete Werk zurückgeführt werden muſs.

Dies Gemälde iſt vor einigen Jahren aus dem Kunſthandel in die Berliner Galerie übergegangen und dadurch die Prüfung und weitere Erforſchung des Meiſters erleichtert. In einem Stalle ſitzen vorn links zwei Offiziere, der Eine offenbar Portrait; im Hintergrunde ſind drei Soldaten beſchäftigt. Die Zeichnung iſt ſicher, in den vorderen Figuren ſorgfältig mit geſchickter Löſung der geſuchten Verkürzungen, im Hintergrunde dagegen flüchtig. Die Färbung iſt von einem kühlen grauen Tone beherrſcht, in dem neben Braun und Grau als einzige Localfarbe ein mattes Gelb hervortritt. Die Behandlung iſt flüſsig, beſonders in dem flüchtig hingeworfenen Hintergrunde, vorn im Licht dagegen paſtos. Das Bild ſteht etwa zwiſchen einem guten Duck und einem Codde der ſpäteren Zeit in der Mitte, nähert ſich jedoch

[1]) Man müſste denn die Notiz bei Houbraken auf ihn beziehen, daſs der Vater des 1631 in Amſterdam geborenen Blumenmalers Cornelis Kick »ein geſchickter Figurenmaler« war.

auch ſchon ähnlichen Darſtellungen des G. Terborch und G. van den Eeckhout. Die Bezeichnung des Bildes iſt

Ein Gemälde gleichen Gegenſtandes und gleicher Gröſse beſitzt Herr Wilhelm Gumprecht in Berlin: Offiziere vorn in einem Stalle, in welchem hinten Soldaten bei der Arbeit ſind. Weniger flüchtig als das Bild der Berliner Galerie, hat es vor demſelben auch den Vorzug einer etwas reicheren Färbung und eines klareren, mehr blonden Tones. Ein drittes Werk ganz verwandter Art und Darſtellung, das unter der Bezeichnung Jan le Ducq geht, beſitzt die Galerie zu Edinburg (Nro. 404): In einem Schuppen ſpielen drei Soldaten auf einer Trommel Karten, während die anderen ihnen zuſchauen. In dem klaren graulichen Ton kommen ein mattes Roth und Grün neben Braun und Grau als Localfarben nur zu beſcheidener Geltung. Die Malweiſe iſt fett und ſicher.

Wie dieſe drei unter ſich eng verwandten Bilder, die der gleichen Zeit — um 1650 — angehören, in Färbung wie in Behandlung ſchon eine ſpätere Entwickelung des Künſtlers bekunden, ſo trägt ein kleines Bild im Beſitze des Herrn Peter von Semenow in St. Petersburg den Charakter einer etwa um zehn bis fünfzehn Jahre früheren Periode. Das Bildchen von ovaler Form zeigt einen jungen Offizier in ganzer Figur vorn in einer Landſchaft ſtehend. Auch hier wieder die Unterordnung der Localfarbe unter den bräunlichen Geſammtton; aber die Behandlung iſt ſorgfältiger, die Malweiſe trockener und paſtoſer, noch der früheren Zeit des P. Codde verwandt. Die Landſchaft erinnert an ähnliche Hintergründe auf Bildniſſen von Th. de Keyſer und J. G. Cuyp.

Dieſem kleinen Bildniſs nahe verwandt und ziemlich gleichzeitig ſind zwei Gemälde, die nach ihrer Bedeutung

weit über die bisher genannten Bilder hinausgehen, beide ſonderbarer Weiſe Bartholomeus van der Helſt benannt. Das eine, in der Galerie des Grafen Möltke zu Kopenhagen (Nro. 38), ſtellt eine Geſellſchaft von ſechs Perſonen dar, die von der Falkenjagd zurückkehren. Die Compoſition iſt ebenſo geſchickt als anziehend, die Zeichnung trefflich, die Färbung wieder in dem feinen bräunlich-grauen Geſammtton, welchem die Localfarben, beſonders Gelb, Roth und Blau, ganz untergeordnet ſind. Noch bedeutender und beſonders umfangreich iſt das zweite Bild, der Raubanfall im Beſitze von Mrs. Hope in London: drei vornehme Herren in jüngeren Jahren ſind auf der Reiſe auf einſamer Haide von Banditen überfallen, welche ihre Taſchen und das Gepäck durchwühlen; hinter ihnen der Reiſewagen mit dem Kutſcher. Nach dem ſprechenden bildniſsartigen Charakter der drei Hauptperſonen ſcheint hier eine beſtimmte Epiſode aus dem Leben derſelben illuſtrirt zu ſein, die der Künſtler in meiſterhafter Weiſe zu einem Bilde verarbeitet hat. Die Bildniſſe ſind des Th. de Keyſer würdig; die Darſtellung iſt von gröſster Einfachheit und zugleich von gröſster Wirkung durch die ſchlichte Wahrheit, die Kraft und Feinheit des lichten braunen Geſammttones, in dem nur ein mattes Gelb und Stahlblau neben Schwarz, Grau und Braun beſcheiden angedeutet ſind, durch das feine Licht, die geiſtreiche trockene, im Grunde ganz breite Behandlungsweiſe. Die ſtimmungsvolle Landſchaft erinnert an Roelant Roghman. Alle dieſe Eigenthümlichkeiten ſtimmen durchaus mit dem kleinen oben genannten Bildniſs bei Herrn von Semenow überein, das ſich jedoch auch nach künſtleriſchem Werth nicht damit meſſen kann. Während die Heimkehr von der Jagd in der Moltke'ſchen Galerie den Sittenbildern des G. van den Eeckhout am nächſten verwandt iſt, ſo werden wir in dem Bilde von Mrs. Hope am meiſten an Pieter de Laer erinnert, von welchem ich jedoch nie ein

nur annähernd ſo geiſtreiches und wirkungsvolles Werk geſehen habe. — Als fragliches Werk des J. Kick notirte ich mir auch eine Geſellſchaft von ſechs Perſonen, die ſich mit Kartenſpiel unterhalten, beim Fürſten Youſſoupoff in St. Petersburg; es iſt noch paſtos und ſelten farbig, würde daher der früheſten Zeit des Kick angehören.

In Auctionskatalogen finde ich den Künſtler mehrfach genannt, wenn auch meiſt mit Entſtellung ſeines Namens. G. Hoet nennt im »Katalogus« I, 183 unter Nro. 83 der Auction N. van Suchtelen in Hoorn (1715) »een Geſelſchap van drinkende Soldaten door S. van Kuck« und ebenda S. 583 auf einer namenloſen Amſterdamer Verſteigerung 1739 »een Cortegaard, door Kick«. Der Katalog der Söder'ſchen Galerie, die 1859 in Hannover verſteigert wurde, führt unter Nro. 144 und 145 zwei »Corps de Garde par C. v. Kyck« auf. Sämmtliche Bilder ſind nach den Gegenſtänden, die ſie darſtellen, wohl zweifellos unſerem J. Kick zuzumeſſen.

Dieſen fünf Künſtlern, die in ihrer ausgeſprochenen Eigenart einander etwa gewachſen ſind, ſchlieſst ſich eine gröſsere Zahl von Malern gleicher Gegenſtände an, welche theils weſentlich hinter jenen zurückſtehen, theils nur gelegentlich ſich als »Geſellſchaftsmaler« verſuchen. Die Beliebtheit dieſer kleinen Kabinetsſtücke, die in ihren gefälligen Motiven und ihrer eleganten Stoffbehandlung recht eigentlich zum Schmuck bürgerlicher Feſträume geeignet waren, und doch bei ihrer mehr typiſchen Darſtellung und decorativem Zweck kein tieferes Studium oder beſonders erfinderiſchen Geiſt verlangten, mochte manches mäſsig begabte Talent, gelegentlich auch einen geſchickten Dilettanten bewegen, ſich in dieſer Gattung zu verſuchen. Weitaus die Mehrzahl dieſer Künſtler ſind uns nur durch die Inſchriften auf ihren Bildern bekannt; die Anhaltspunkte für ihre Biographie herauszu-

finden, iſt eine der vielen Aufgaben, welche die Urkundenforſchung für die holländiſche Kunſtgeſchichte noch zu löſen hat.

Einige dieſer Maler machen uns dadurch noch eine beſondere Schwierigkeit, daſs ſie ihre Gemälde nur mit einem Monogramme zeichnen. Dahin gehört zunächſt

Der Monogrammiſt HP,

den wir bald als Horatius Paulyn, bald als Hendrik Pot aufgeführt finden. Zur Entſcheidung, ob einer dieſer Namen, oder welcher der berechtigte ſei, will ich zunächſt hier die mir bekannten Converſationsſtücke und genreartigen kleinen Bildniſſe zuſammenſtellen, welche mit dem obigen Monogramme bezeichnet ſind. In öffentlichen Galerien befinden ſich: im Muſeum zu Berlin (z. Z. im Magazin) eine Geſellſchaft von Herren und Damen; eine dicke Alte, die den Wein credenzt, eine beliebte Geſtalt in den Bildern des Künſtlers, benimmt dem Beſchauer jeden Zweifel, wo ſich die Scene abſpielt; in Hamptoncourt eine Dame vor einem Herrn knieend (Nro. 634), früher »a ſcene from a Play by C. Poelenburg«, im neuen Katalog von 1881 H. Pot benannt; im Louvre (Nro. 398, H. Pot genannt) das kleine Bildniſs Karl's I. von England, das neben dem Monogramm das Datum 1632 trägt, dem oben genannten männlichen Bildniſs von Duck in der Dresdener Galerie nahe verwandt. Ein ganz ähnliches Bildniſs eines Mannes, in ganzer Figur und reicher farbiger Tracht, beſitzt Mr. Rothan in Paris. Im Privatbeſitz kenne ich ferner: bei Sir Richard Wallace in London unter der Bezeichnung Le Ducq eine Geſellſchaft von vierzehn Herren und Damen beim Kartenſpiel und in Unterhaltung, das beſte mir bekannte Bild des Künſtlers, in ſeinem hellen grau-braunen Tone dem P. Codde am nächſten verwandt. Bei Herrn Prof. Knye in Berlin eine ausnahms-

weiſe belebte Scene: zwei Dirnen und eine Alte, die mit einem jungen Manne in verzweifelten Kampf um den Nachlaſs eines Verſtorbenen gerathen ſind, der im offenen Sarge neben ihnen ruht; auf einem Tiſche und an der Erde Goldſtücke und Werthſachen aller Art. Das Bild iſt tief und leuchtend in der Farbe und flüſsig behandelt; nach den Koſtümen iſt es etwa um 1625 bis 1630 entſtanden. Bei Herrn Dr. Kosloff in St. Petersburg drei junge Pärchen, die in ihren Liebesbezeugungen ſehr weit vorgeſchritten ſind, dünn und flüchtig gemalt. Endlich ſah ich zwei ähnliche Darſtellungen im Kunſthandel in Berlin, von denen das eine ausnahmsweiſe groſse Figuren in mehr als drittel Lebensgröſse zeigt. Nur als fraglich kann ich ſchlieſslich ein auch dem Gegenſtande nach abweichendes Gemälde anführen, das ich 1872 im Beſitze des Herrn Jacobſon zu Stockholm ſah, eine Geſellſchaft muſicirender Bauern; von friſchem Humor, guter Zeichnung, feiner Färbung bei trocken-paſtoſem Auftrag. Das Bild erinnert theils an Ryckaert, theils an J. M. Molenaer und iſt etwa um die Mitte des Jahrhunderts entſtanden.

Von allen dieſen Gemälden iſt zwar nur Eines mit einer Jahreszahl verſehen, das Bild im Louvre vom Jahre 1632; allein die Koſtüme wie die Malweiſe beweiſen, daſs dieſelben in die zwanziger und dreiſsiger Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts fallen, daſs wir alſo einen der früheſten Meiſter der »Geſellſchaftsmalerei« darin vor uns ſehen. Dann kann derſelbe aber nicht Eine Perſon ſein mit dem Maler Horatius Paulyn, wie Immerzeel angiebt, und wie noch heute ſeine Bilder im deutſchen und holländiſchen Kunſthandel benannt zu werden pflegen. Denn Paulyn iſt ein Künſtler aus der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts. Houbraken, der ihn meines Wiſſens zuerſt erwähnt, giebt zwar keine Daten für ſeine Lebenszeit an, nennt ihn aber in einer Reihe mit den Malern, welche in den Jahren 1644 und 1645 geboren wurden.

Dafür ſpricht auch der Umſtand, daſs Houbraken (geboren 1660) über eine abenteuerliche Reiſe nach dem gelobten Lande, welche Paulyn mitmachte, ſich von einer Bäckersfrau erzählen lieſs, die gleichfalls Theilnehmerin dieſer frommen Pilgerfahrt war. Endlich laſſen uns auch die unbeſtreitbar echten Gemälde des Paulyn nicht im Zweifel darüber, daſs derſelbe erſt in den letzten Jahrzehnten des ſiebenzehnten Jahrhunderts thätig war. Unter ſeinem Namen geht in öffentlichen Sammlungen nur Ein allgemeiner bekanntes kleines Gemälde, ein Mann, der Geld zählt, in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Das Bild, welches das Monogramm H. P. genau in der Form wie die oben genannten Geſellſchaftsſtücke trägt, zeigt Rembrandt's Einfluſs, etwa in der Art, wie ein ſpätes, etwas flaues Gemälde von Salomon Koninck. Daſs es richtig benannt iſt, beſtätigte mir ein mit dem ganzen Namen HORATIVS PAVLYN bezeichnetes Gemälde von ganz ähnlicher Anordnung, ein junges Mädchen, das ihren Geſang auf der Mandoline begleitet, in der Sammlung des Conte Belgiojoſo zu Mailand. Daſſelbe iſt dem Charakter nach noch ſpäter und geringer als das Florentiner Bild, etwa in der Art eines Vertanghen. Endlich glaube ich auch ein gröſseres Gemälde mit dem gleichen Monogramme dem Paulyn zuſchreiben zu müſſen, Abraham und Iſaac ſich zum Opfer vorbereitend, in mehr als halber Lebensgröſse; daſſelbe befindet ſich unter dem Namen Ferdinand Bol in der Galerie zu Mainz. Es iſt eine ſehr geringe Leiſtung, die um 1670 entſtanden iſt.

Der zweite Künſtlername, welcher für die oben zuſammengeſtellten Converſationsſtücke in Anſpruch genommen wird — wie erwähnt, führt namentlich das Bildniſs Karl's I. in London dieſen Namen —, iſt der des Hendrik Gerritsz Pot. Dieſer iſt nach der Angabe des für Haarlemer Maler ſehr zuverläſsigen Katalogs des Haarlemer Muſeums ein

Haarlemer von Geburt, der namentlich in ſeiner Vaterſtadt thätig war, und deſſen Lebenszeit zwiſchen die Jahre 1600 und 1656 fällt. Schrevelius erwähnt ihn als Zeitgenoſſen und Landsmann unter den Malern Haarlems. Die von dieſem (und nach ihm auch von Houbraken) genannten Hauptwerke des Meiſters, ſein Triumphzug des Prinzen Wilhelm von Oranien im Prinzenhof, ein Corporalſtück auf den Doelen und eine Judith mit dem Haupte des Holofernes im Privatbeſitz zu Haarlem, ſprechen ſchon nach den darin behandelten Gegenſtänden nicht dafür, daſs H. Pot eine Perſon ſei mit unſerem Monogrammiſten H. P., wenn auch die Zeit ihrer Entſtehung etwa die gleiche iſt. Auch geſtehe ich, daſs ich in dem einzigen von den drei eben genannten Gemälden noch erhaltenen, leider nicht bezeichneten Werke, dem jetzt im Muſeum zu Haarlem ausgeſtellten Triumpfzuge des Prinzen Wilhelm, einer ſehr langweiligen Compoſition von geringer künſtleriſcher Leiſtung, keinerlei Verwandtſchaft mit jenen Geſellſchaftsſtücken habe entdecken können.

Andererſeits ſpricht für Pot als den Maler derſelben der Umſtand, daſs Schrevelius erwähnt, der Maler habe in England die Bildniſſe des Königs Karl und ſeiner Gemahlin ſowie verſchiedener ſeiner Hofleute ausführen dürfen. Ein Bildniſs König Karl's I. vom Jahre 1632 mit dem Monogramm H. P. iſt uns aber gerade in dem genannten Bildchen des Louvre erhalten. Auch iſt das Bild in Hampton Court, welches im Beſitze Karl's I. war, 1649 in deſſen Sammlung als »Bott« verkauft, eine Benennung, die doch wohl auf Pot zu deuten iſt. Ich bemerke noch, daſs das Gemälde bei Herrn Dr. Kosloff die eigenthümliche Bezeichnung HP^{a}I (H. Pot?) trägt. Hoffentlich findet ſich gelegentlich ein mit dem vollen Namen bezeichnetes Gemälde, welches uns über alle jene Zweifel hinweghilft.

Mit den folgenden Künſtlern kann ich mich ſehr viel kürzer faſſen, da mir von denſelben nur wenige Gemälde bekannt ſind, und da auch ihre Biographie ſehr einfach iſt: wir ſind für die meiſten ohne jede Nachricht über ihr Leben.

W. C. DUYSTER

oder Duſter, wie er ſich abwechſelnd auf ſeinen Gemälden bezeichnet [1]), wird von Houbraken nur ſummariſch mit einigen anderen als »Geſellſchaftsmaler« aufgeführt. Dem Zuſammenhange nach — Houbraken beſpricht eine Reihe nichtholländiſcher, vorwiegend vlämiſcher Meiſter — ſollte man ihn für einen »Vlaming« halten. Allein der unmittelbar nach ihm genannte Heerſchap — ohne Zweifel meint Houbraken damit Heerſchop, der anfangs ganz unter Rembrandt's Einfluſſe ſtand, ſpäter aber Sittenbilder von flauer Färbung malte, die mit denen unſerer Gruppe von Malern nichts gemein haben — beweiſt, daſs ſich Houbraken in Bezug auf die Herkunft dieſer ihm zweifelsohne nur ganz oberflächlich bekannten Meiſter nicht ganz klar war. Die Eigenthümlichkeit der mit ſeinem Namen bezeichneten Gemälde, welche ſich denen des Monogrammiſten H. P. am meiſten nähern, ſprechen entſchieden für einen Holländer. Es ſind dies: in der Galerie zu Dresden (Nro. 2460) eine Schlägerei zwiſchen Soldaten in einem Schuppen, bezeichnet DVSTER; bei Herrn Commerzienrath Tſchille ebenda eine beſonders gute Carnevalsſcene mit gleicher Bezeichnung; in der Ermitage zu St. Petersburg (Nro. 1254) eine Geſellſchaft beim Trictracſpiel, bezeichnet W. C. DVYSTER, die erſten beiden Buchſtaben verſchränkt; ein ähnliches Bild in einer kleinen Privatſammlung ebenda; endlich in der Stockholmer

[1]) Nach den Regeln der holländiſchen Sprache iſt es wahrſcheinlich, daſs in dieſen Bezeichnungen das V nur ein undeutliches Y iſt. Die Bilder in Dresden und Stockholm wären daraufhin zu prüfen.

Galerie (Nro. 403) eine Schlägerei in einer Scheune, dem Dresdener Bilde ganz ähnlich, bezeichnet W. DVSTER. In den beſſeren Gemälden, wie in den Trictracſpielern der Ermitage und in der Maskerade bei Herrn Tſchille, zeigt ſich Duyſter in reicher Färbung, in feinem, hellem Ton und ſorgfältiger, paſtoſer Behandlung dem P. Codde nahe; in den geringeren Werken iſt er dagegen ſchwach in der Zeichnung der Figuren, ſpitzig und kleinlich in der Behandlung. Nach den Koſtümen ſeiner Bilder wie nach der Malweiſe war der Meiſter gleichfalls in dem zweiten Viertel des ſiebenzehnten Jahrhunderts thätig. — Kramm theilt ein kleines Bildniſs von Duyſter's Hand mit, welches W. J. Delff ſtach. Auch ein von Fiorillo unter dem Namen Willem Deyſter erwähntes Bild wird wahrſcheinlich ebenſowohl als die von Bartſch unter dieſem Namen und von Heller unter W. Deuſter aufgezählten Stiche dem W. C. Duyſter zuzuſchreiben ſein.

Mit dem Namen

M. STOOP

ſind zwei mir bekannte Gemälde bezeichnet, die gleichfalls einen Künſtler im Anſchluſs an Duck kennen lehren, für welchen bisher meines Wiſſens keinerlei biographiſcher Anhalt vorhanden iſt. Das eine dieſer Bilder, in der Galerie zu Kopenhagen (Nro. 350), ſtellt Räuber dar, die ein Landhaus plündern; ein gröſseres Geſellſchaftsſtück (»een Speelhuis, de Verloren Zoon«) war 1872 in Arti et Amicitiae zu Amſterdam ausgeſtellt (Kat. Nro. 220). Im Gegenſtand, in der Zeichnung (ſelbſt den auffallend geſuchten Verkürzungen und ſchlechten Proportionen) erinnern beide Bilder ſehr an Duck, ohne demſelben jedoch gleichzukommen; in dem hellblonden Tone der reichen Färbung und der flüchtigen dünnen Behandlung nähert ſich der Künſtler dem Dirk Stoop, mit dem er wohl auch verwandt

war. Unter dem Namen des Dirk Stoop geht ein Gemälde im Schloſs zu Würzburg, auf dem ich eine Bezeichnung nicht gefunden habe, das aber wohl gleichfalls von der Hand des M. Stoop herrührt, da es einen ganz ähnlichen Gegenſtand und in verwandter, jedoch den erſtgenannten Bildern ſehr überlegener Weiſe darſtellt: marodirende Soldaten ſind in eine Bauernwohnung eingedrungen, in welcher ſie es ſich bequem machen. Die geiſtreiche, leichte Behandlung, der helle bräunliche Geſammtton, das feine Helldunkel laſſen das Bild den beſten verwandten Darſtellungen eines Duck oder J. B. Weenix (ſ. dieſen) ebenbürtig erſcheinen.

Gleichfalls nur aus zwei bezeichneten Gemälden, Geſellſchaften von jüngeren Perſonen beiderlei Geſchlechts, die früher im Privatbeſitz in Berlin ſich befanden, deren jetzige Beſitzer ich jedoch nicht nachzuweiſen vermag, iſt mir der Maler

H. DONCKER

bekannt. Nach jenen Gemälden gehört er zu den geringeren Nachahmern eines A. Palamedes und P. Codde; wenig belebt in der Auffaſſung und gering in der Zeichnung iſt er ſchwer in der paſtos aufgetragenen Färbung und einförmig in dem graulich gelben Ton. Die verſchiedenen Maler des Namens Doncker, welche Houbraken nennt, gehören bereits einer etwas vorgerückteren Zeit an. Auch G. van Donck, der Illuſtrator von Krul's »Pampiere Wereld«, von dem u. a. die Galerien Liechtenſtein und Czernin in Wien Bildniſſe in der Art des Gortzius (dat. 1627) ſowie Genrebilder beſitzen, hat nichts mit unſerem H. Doncker zu thun. Wohl aber könnte der von A. van der Willigen (S. 352) genannte Harmen Mynerts Donker, welcher 1653 Mitglied der Haarlemer Gilde wurde, unſer Künſtler ſein.

Nur dem Namen nach ſei ein ganz geringer Nachahmer des A. Palamedes,

LAURENCE NETER,

erwähnt, von welchem Herr V. de Stuers im Haag ein mit dem ganzen Namen bezeichnetes Geſellſchaftsſtück beſitzt.

Nur durch Namensinſchrift auf ganz vereinzelten Gemälden ſind mir auch die folgenden Maler der gleichen Richtung bekannt.

ISACK ELYAS 1622

iſt die Bezeichnung eines Gemäldes, »vrolyk gezelſchap aan tafeln«, welches 1872 in »Arti et Amicitiae« zu Amſterdam von dem Herrn D. Franken unter dem Namen G. Flinck ausgeſtellt war. In Auffaſſung und Färbung dem Dirk Hals am nächſten, iſt es kleinlicher, bunter und härter.

Mit dem Namen

LIMBORCH

iſt eine dem P. Codde verwandte muſicirende Geſellſchaft von Herren und Damen in der Galerie Liechtenſtein bezeichnet, in einem blonden Tone gehalten, in der weichen Malweiſe und Färbung etwas flau. Seine Entſtehung fällt nach Behandlung und Koſtümen in die dreiſsiger Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts; es kann alſo nicht Hendrik van Limborch, der Schüler des A. van der Werff, der Maler des Bildes ſein.

M. v. MUSSCHER

iſt die Aufſchrift auf dem kleinen Bildniſſe eines vornehmen Herrn in ganzer Figur in der Galerie zu Prag, welches nach Koſtüm und Auffaſſung etwa um 1630 entſtanden iſt und daher nicht von dem bekannten Bildnifsmaler gleichen

Namens herrühren kann, welcher 1645 zu Rotterdam geboren wurde. Ein älterer Maler gleichen Namens, Jan Fransz. Musſcher, iſt im Meiſterbuch der Dordrechter Gilde 1613 als Maler verzeichnet; bei ſeinem Namen findet ſich die lakoniſche Beiſchrift: zyn dootſchult betaalt. In eleganter Auffaſſung, leichter und flüſsiger Mache erinnert jenes Bildniſs auſserordentlich an ähnliche Arbeiten des A. Palamedes und Pieter Potter.

Der Mittheilung meines Freundes Herrn Peter von Semenow verdanke ich die Bekanntſchaft mit einem anderen, meines Wiſſens nirgends erwähnten Geſellſchaftsmaler

FR. BADENS,

von welchem ein bezeichnetes Gemälde bei Hrn. Hammer in Stockholm ſich befindet. Mir iſt daſſelbe in dieſer an mäſsigen Kunſtgegenſtänden aller Art überreichen Sammlung entgangen.

Ein

KASTELYN

(oder Caſteleyn) iſt mir durch eine kleine Zahl von Handzeichnungen bekannt. Vielleicht war derſelbe ein Mitglied der bekannten Haarlemer Buchdruckerfamilie dieſes Namens, über die ſich bei A. van der Willigen eine Reihe biographiſcher Notizen finden, wonach mehrere derſelben auch Maler in ihrer Vaterſtadt waren. Jene Zeichnungen ſind ſämmtlich in Kohle oder Rothſtift ausgeführte Studien junger Krieger oder Cavaliere. Die bezeichneten Blätter pflegen unter dem Namen Raveſtyn zu gehen, da der Name Kaſtelyn, der als Künſtlername bisher nicht bekannt war, in jenen Bezeichnungen allerdings faſt wie Raveſtyn ſich lieſt. In öffentlichen Sammlungen kenne ich nur ein groſses Blatt in dem Berliner Kabinet; eine zugehörige Studie beſitzt Herr A. von

Beckerath; einzelne andere Blätter ſah ich im holländiſchen Kunſthandel. In der ſicheren und leichten Behandlungsweiſe, der ſchlanken Bildung der Geſtalten mit den übertrieben kleinen Köpfen ſchliefst ſich Kaſtelyn unmittelbar an Duck an, und zwar an die letzte Zeit dieſes Künſtlers.

Zum Schluſs ſeien noch ein paar Gemälde mit Monogrammen genannt, für welche ich keine Künſtlernamen anzugeben weiſs. Im Jahre 1869 ſah ich bei dem Kunſthändler Rocca in Berlin ein

W. v. H.

bezeichnetes Geſellſchaftsſtück, dem A. Duck verwandt. — Bedeutender und origineller iſt ein gröſseres mit dem Monogramm

F. W.

bezeichnetes Gemälde, das ſich in der Galerie Liechtenſtein zu Wien (Nro. 454) befindet: zwei Herren begleiten den Geſang von zwei jungen Damen; hinter denſelben iſt die Figur eines weingerötheten Alten angebracht, welcher, einen Kranz von Eiern, Würſten und Ziegenfüſsen um die Bruſt, in heiterſter Laune ſeinen zinnernen Krug zum Toaſt auf die Liebe erhebt — eine Figur, welche von mehreren Meiſtern dieſer Richtung, namentlich von Dirk Hals, zu verſchiedenen Malen faſt unverändert angebracht iſt. Nach den Koſtümen iſt das Bild um 1620 entſtanden. In der ſicheren und breiten Zeichnung, dem kühlen graulichen Ton der Färbung, der fetten, im Licht paſtoſen Behandlung lernen wir hier einen tüchtigen Schüler aus der erſten Zeit des F. Hals kennen, einen Mitſchüler des Dirk Hals, an deſſen Typen ſeine Figuren am meiſten erinnern, während er ſonſt den früheſten Gemälden des Jan M. Molenaer (ſ. ſpäter) am nächſten ſteht.

Hervorragender als die zuletzt genannten Maler, die nur noch in einigen unbedeutenden, bisher unberückſichtigten Erzeugniſſen ihrer Kunſt auf uns gekommen ſind, während uns Notizen über ihr Leben meiſt völlig fehlen, erſcheinen uns einige bekanntere Künſtler, welche nur gelegentlich ſich in derſelben Richtung ſittenbildlicher Darſtellungen verſucht haben.

Dahin gehört namentlich der Vater des »Raphael der Thiermalerei«,

Pieter Potter

aus Enkhuiſen. Wenn bisher angegeben wird, daſs der Meiſter 1587 geboren und um 1642 geſtorben ſei, ſo iſt dies in Bezug auf das letztere Datum jedenfalls irrthümlich, da noch datirte Bilder aus den Jahren 1643 und 1646 vorkommen. Pieter Potter hat in ſeinen Gemälden, von denen eine Reihe durch Stiche von P. Nolpe und G. de Heer bekannt ſind, alle erdenklichen Gegenſtände behandelt; als einen Meiſter in der Richtung des Dirk Hals und unter dem Einfluſſe des F. Hals lernen wir ihn in einigen auf uns gekommenen Bildern aus dem Soldatenleben ſowie in verſchiedenen Stillleben kennen. Auf letztere werde ich noch ſpäter zurückkommen. Jene Genrebilder ſind in einem ähnlichen grauen Geſammtton gehalten wie eine Anzahl von Bildern des Duck; allein die Behandlung iſt kräftiger, der Auftrag körniger. Dieſe Verwandtſchaft, verbunden mit dem Umſtande, daſs Paulus Potter als Lehrer des J. le Ducq genannt wird, hat Burger auf die Vermuthung gebracht, daſs hier eine Verwechſelung vorläge, indem Pieter Potter, welchen er bereits für einen Schüler des Frans Hals erklärt, der Lehrer von A. J. Duck geweſen ſei. Aber abgeſehen davon, daſs wir wohl den Paulus Potter als Lehrer des Thiermalers Jan le Ducq feſthalten dürfen, ſcheint mir ein Vergleich der Gemälde des Pieter Potter und des

A. J. Duck dafür zu ſprechen, daſs beide etwa gleichzeitig — ohne daſs Einer den Anderen beeinflufst habe — ſich unter der Einwirkung des Frans Hals oder ſeiner Schüler ausgebildet haben.

Von Genrebildern des Pieter Potter ſind mir folgende bekannt: Trictracſpieler vom Jahre 1629 im Muſeum zu Kopenhagen; ein ähnlicher Gegenſtand unter dem Namen le Ducq in der Galerie des Archivs zu Frankfurt; zwei Wachtſtuben von 1632, früher im Privatbeſitz zu Berlin; die kleine Studie eines jungen Cavaliers von 1640 in der Galerie Schönborn zu Wien; in der vor einigen Jahren verſteigerten Sammlung Goldſmith im Haag[1]) ein Guitarreſpieler, der an Eleganz und leichter Mache den beſten Dirk Hals gleichſteht; Soldaten, die in einem Stalle Stroh ſchneiden, ein feines farbiges Bildchen ſeiner letzten Zeit unter dem Namen ſeines Sohnes Paulus im Ryks Muſeum zu Amſterdam (Nro. 309); eine Wachtſtube in der Galerie zu Prag (VII, 15), datirt 1631. Wie Rembrandt's Kunſt in der ſpäteren Zeit auf den Meiſter eingewirkt hat, wie oberflächlich er aber dieſelbe erfaſste, davon geben zwei Bilder im Muſeum zu Mainz und im Amalienſtift zu Deſſau einen Begriff. Erſteres, aus dem Jahre 1640, zeigt ein Mädchen, das in der Küche beſchäftigt iſt; letzteres, vom Jahre 1643, ſtellt die Verſtoſsung der Hagar dar.

Ein ähnlich vielſeitiger, aber doch gleichfalls nur mäſsig begabter Meiſter,

Ludolf de Jonghe

(1616 bis 1697), erſcheint in ſeinen Geſellſchaftsſtücken beſon-

---

[1]) Es iſt wohl identiſch mit dem jetzt bei Hrn. Baron van Pallandt ebenda befindlichen Bilde gleichen Gegenſtandes, dat. 1636, das 1881 im Haag ausgeſtellt war.

ders lebendig in der Compoſition, friſch und belebt in der Auffaſſung. Da uns Houbraken, welcher ſehr ausführliche Angaben über ihn macht, ausdrücklich den Antoni Palamedes und Jan Bylert unter ſeinen Lehrern nennt, ſo verdankt er dieſen ohne Zweifel die Anregung zu ſeinen Bildern der genannten Art. Dieſelben ſind, wie überhaupt ſeine Gemälde, ziemlich ſelten; ein Umſtand, der ſich daraus erklärt, daſs er verſchiedene bürgerliche Aemter bekleidete. Eines ſeiner früheſten Bilder (um 1635), noch ganz unter dem Einfluſſe des A. Palamedes, aber flüchtiger, eine fröhliche Geſellſchaft junger Leute, ſah ich 1880 bei Herrn Miethke in Wien. Dem Palamedes noch verwandt, aber daneben in dem dünnen Farbenauftrage und der grellen Beleuchtung an Knupfer erinnernd, iſt eine groſse Geſellſchaft vor einem Palaſte, ein Werk aus dem Anfange der vierziger Jahre, beim Conte Belgiojoſo in Mailand. Ein Gemälde verwandten Gegenſtandes im Beſitze des Hrn. Gottfried Sachſenberg zu Roſslau, Cavaliere, welche ihre in Wagen ankommenden Damen empfangen, iſt in der Zeitſchrift für bildende Kunſt (1879, S. 392) beſchrieben. In einem Interieur, einem leſenden Manne am Kamin, in der Galerie zu Aſchaffenburg, ſteht der Künſtler etwa zwiſchen einem guten Duck und zwiſchen G. Terborch in der Mitte. Am vortheilhafteſten erſcheint derſelbe in einer dieſem Bilde verwandten gröſseren Compoſition, einer Geſellſchaft junger Leute im Zimmer, bei Baron Steengracht im Haag, einem Werk der fünfziger Jahre. — Am bekannteſten iſt L. de Jonghe in ſeinen lebensgroſsen Bildniſſen, die aber in der Auffaſſung wie in der Färbung und Behandlung meiſt recht nüchtern ſind; ich nenne als Beiſpiele in öffentlichen Galerien die Bildniſſe in den Galerien von Amſterdam, Haarlem, Dresden. Die Berliner Galerie beſitzt (z. Z. im Magazin) ein recht intereſſantes, in der Färbung etwas einförmiges Bild mythologiſchen Inhalts

mit reicher Landſchaft, etwa in der Richtung des Jacob van Loo und A. van der Tempel. Ein Halt von Reitern auf der Heerſtraſse, 1879 im Bethnal Green Muſeum in London ausgeſtellt (damals im Beſitz von Mr. Galton), iſt einem guten Dirk Stoop und den früheſten Werken des Philips Wouwerman am nächſten.

Der Utrechter Maler

JAN VAN BYLERT,

wie erwähnt Einer der Lehrer des L. de Jonghe, hat neben ſeinen Sittenbildern in lebensgroſsen Halbfiguren in der Art und nach dem Vorbilde des Gerard van Honthorſt, gelegentlich auch kleinere Geſellſchaftsſtücke in der Weiſe der bisher genannten Meiſter geliefert. Die mir bekannten gehören ſeiner früheren Zeit an: Die »Bruiloft van A. Ploos van Amſtel mit Agnes van Byler 1616« im Beſitze des Ihr. J. Ploos van Amſtel im Haag befand ſich 1872 auf der Ausſtellung in Arti et Amicitiae zu Amſterdam; ein zweites ganz verwandtes Bild, eine »Familienſcene von ſieben reichgekleideten Perſonen in einem Zimmer« — wie es der Katalog (Nro. 1417) bezeichnet —, iſt im Beſitze des Fürſten Liechtenſtein zu Wien. Beide ſchlieſsen ſich dem A. Palamedes am nächſten an; in der Pinſelführung ſind ſie jedoch fetter, in der Färbung glatter und im Ton kühler. Nach den Koſtümen ſind ſie um das Jahr 1630 entſtanden. — Bylert trat nach Muller's Mittheilungen (Schildersvereeninginge te Utrecht, 1880) 1630 in die Gilde zu Utrecht, in deren Vorſtand er ſchon 1632 gewählt wurde, und in welchem er im Jahre 1669 zum letzten Male vorkommt. Nach dem Selbſtbildniſs in der von J. Meyſsens 1649 ausgegebenen Sammlung von Künſtlerbildniſſen, welche 1661 in de Bie's »Gulden Kabinet« neu erſchienen, iſt Bylert noch im ſiebenzehnten Jahrhundert geboren. Die Schreibart Bylert, welche Kramm und V. de

Stuers (im »Archief« II, 75) anfechten, weil er in gleichzeitigen Urkunden Byler oder Byller geſchrieben wird, iſt jedenfalls die richtigere, weil wir den Namen des Künſtlers auf allen ſeinen eigenhändig bezeichneten Bildern J. v. Bylert geſchrieben finden. In den von Muller citirten Urkunden wird er meiſt Bylert, zuweilen auch Bylart oder Byler geſchrieben.

Auch

PIETER QUAST

malt gelegentlich und zwar mit beſonderem Glück Geſellſchaftsſtücke, die denen des Antoni Palamedes beſonders verwandt ſind. Das beſte Gemälde derart ſah ich im Privatbeſitz zu Hamburg.

Waagen beſchreibt in ſeinen »Kunſtwerke und Künſtler in Deutſchland« S. 115 ein kleines im Privatbeſitz zu Bamberg befindliches Bildniſs eines Mannes, welcher ſtehend die Laute ſpielt, bezeichnet W. Bartſius 1635; es ſei in der Art des Palamedes gemalt, nur delicater, wärmer und klarer. Dies Bild iſt kürzlich in den Beſitz von Herrn O. Pein in Berlin gelangt. Es iſt dem Duck am nächſten verwandt, zeigt jedoch daneben bereits einen gewiſſen Einfluſs von Rembrandt's Jugendwerken, etwa wie ſich derſelbe in deſſen Schüler W. de Poorter äuſsert. Der Umfang des Bildes (die Figur iſt in halber Lebensgröſse) beeinträchtigt etwas die Wirkung deſſelben. Dieſer

WILLEM BARTSIUS,

von welchem wir jetzt durch Obreen's »Archief« die erſte biographiſche Notiz erhalten (der Künſtler trat 1634 in die drei Jahre vorher begründete Lucasgilde zu Alkmaar), ſcheint ſich gleichfalls, wie die zuletzt genannten Meiſter, in mannigfachen Motiven verſucht zu haben. Leider iſt meines Wiſſens auſser dem genannten Sittenbilde nur noch Eines ſeiner

Gemälde mit Sicherheit nachweisbar, ein groſses Schützenſtück vom Jahre 1634 im Städtiſchen Muſeum zu Alkmaar. In dieſem ſtattlichen Gemälde von lebensvoller Auffaſſung, guter Anordnung, reicher Färbung und feiner Lichtgebung tritt ein ſehr deutlicher Einfluſs des Frans Hals zu Tage, namentlich von deſſen beiden Schützenſtücken vom Jahre 1627. Im Vergleich mit dieſen erſcheint freilich Bartſius oberflächlicher, roher in der Zeichnung, glatter in der Behandlung — etwa in der Weiſe, wie P. Soutman in ſeinen groſsen Haarlemer Portraitſtücken ſich zu Hals verhält [1]).

[1]) Ehe ich von dieſer Gruppe von Malern ſcheide, möchte ich noch kurz auf einige wenige verwandte Meiſter hinweiſen, welche mit jenen leicht verwechſelt werden, welche aber nicht holländiſchen Urſprungs ſind, ſondern der gleichzeitigen vlämiſchen Schule angehören oder doch unter ihrem Einfluſſe ſich ausbildeten. Namentlich iſt dies der Fall mit Chriſtoffel Jacobsz van der Laenen oder Laemen, einem Antwerpener Meiſter, welchem C. de Bie eine ganze Seite langathmiger Verſe widmet, leider ohne Details über ſeine Biographie mitzutheilen. Einzelne Angaben über dieſelbe geben jetzt die Antwerpener »Liggere« und Rooſes in ſeiner »Geſchichte der Antwerpener Malerſchule«. Das einzige Datum, welches ich auf ſeinen Bildern gefunden habe, iſt das Jahr 1640. Laenen gilt für einen Schüler des jüngeren Frans Francken und zwar nach ſeinen Darſtellungen und dem hellbraunen Ton ſeiner Färbung wohl nicht mit Unrecht. Von D. Hals und den ihm verwandten holländiſchen Meiſtern unterſcheidet er ſich — bei gleicher Wahl der Gegenſtände — durch gröſsere Gleichförmigkeit, ſelbſt Eintönigkeit ſeiner Compoſitionen und Figuren, buntere Färbung, braunen etwas ſchweren Geſammtton und glattere Behandlung. Wenn ſeine Bilder nicht bezeichnet ſind, gehen ſie faſt regelmäſsig unter den Namen J. le Ducq oder Palamedes; ſo in öffentlichen deutſchen Sammlungen Bilder in Meiningen (Nro. 125), in Gotha (VIII, 22), in Darmſtadt, im ſtädtiſchen Muſeum zu Frankfurt. Seine beſten Gemälde finden ſich in Italien. Hier hat die Sammlung Manſi in Lucca allein acht und zwar ſämmtlich mehr oder weniger gute Geſellſchaftsſtücke von ihm aufzuweiſen; und unter zwei Gemälden im Palazzo Corſini zu Rom iſt das eine (Nro. 40), ein junges vornehmes Ehepaar, das von Räubern ausgeplündert wird, von ſo leuchtender Farbenpracht, ſo glänzender Behandlung der Stoffe, ſo wirkungsvoller Abendlandſchaft, daſs die Bezeichnung »Rubens«, welche es in der Galerie trägt, wenigſtens nicht ſo albern iſt, wie für das andere mäſsige Bild (Nro. 32). Der Einfluſs des Rubens macht ſich hier in der That ſehr ſtark und in günſtigſter Weiſe geltend.

Lebendiger, heller in der Färbung, beſſer in der Zeichnung iſt ein anderer jetzt faſt vergeſſener Antwerpener Meiſter, Antoni Goubau, über

Nach der groſsen Verwandtſchaft mit jenem Bilde im Beſitze des Herrn Pein zu urtheilen, möchte ich auch das Köpfchen eines jungen Mannes, welches Herr W. Gumprecht in Berlin unter dem Namen des A. de Vois erworben hat, für ein Werk des Bartſius halten.

Einige andere Gemälde des W. Bartſius kommen in älteren Auctionskatalogen vor: G. Hoet (Katalogus I, 421) erwähnt einen »Samſon en Delila«, der für 6 fl. verkauft wurde; und in einer Verſteigerung Kremer zu Middelburg,

---

welchen der Katalog des Antwerpener Muſeums (S. 275 ff.) ſehr ausführliche Notizen giebt. Von ſeinen früher ſehr beliebten italieniſchen Städteanſichten befinden ſich zwei vom Jahre 1662 und 1680 in Antwerpen, eine dritte in Braunſchweig. Seine Lagerſcenen, welche uns hier allein intereſſiren wegen ihrer groſsen Verwandtſchaft mit ähnlichen Scenen des Duck, ſcheinen ſeiner früheren Zeit anzugehören, da eine derſelben in der Sammlung zu Meiningen von 1639 datirt iſt; eine zweite ſehr verwandte befindet ſich in der ſtädtiſchen Galerie zu Prag; andere in Schwerin u. ſ. f.

Mit dieſen beiden Bildern haben eine Anzahl Gemälde des Sebaſtian Bourdon Verwandtſchaft. Obgleich ein Franzoſe ſteht derſelbe hier offenbar unter dem Einfluſſe der vlämiſchen und holländiſchen Künſtler, mit welchen er während ſeines Aufenthaltes in Rom in Beziehung trat. Zwei derſelben finden ſich in der Galerie zu Caſſel (Nro. 456 und 457), ein drittes bei Fürſt Liechtenſtein (Nro. 477), mehrere auch im Louvre und in franzöſiſchen Provinzialgalerien. Daſs die Aufſchrift auf einem Wirthshausſchild des einen Caſſeler Bildes, aus der man einen Künſtlernamen gemacht hat, einfach bon wyn (bon vin) zu leſen iſt, habe ich an einem anderen Orte näher ausgeführt (Repertorium III, S. 318).

Endlich verdient hier noch ein Künſtler von deutſcher Geburt, aber gleichfalls von vlämiſcher Ausbildung, ein Hulsman aus Köln, erwähnt zu werden. Von ihm beſitzt die Galerie des Germaniſchen Muſeums zu Nürnberg ein treffliches, umfangreiches Werk vom Jahre 1644: Auf einer Terraſſe im Vordergrunde eines Parkes, in welchem ein reiches Renaiſſanceſchloſs ſichtbar wird, eine zahlreiche Geſellſchaft vornehmer junger Leute beiderlei Geſchlechts in Unterhaltung und in ſcherzendem Spiel an einem Brunnen. In der reichen Färbung dem van Laanen verwandt und darin wie in der Landſchaft auf das Vorbild der vlämiſchen Meiſter, insbeſondere des Rubens, hinweiſend, iſt es in den individuelleren Typen, in der lebensvolleren Darſtellung, dem heiteren, friſchen Eindruck mehr den Dirk Hals und Genoſſen verwandt. In religiöſen Bildern, von denen verſchiedene in den Kirchen Köln's ſich befinden, iſt Hulsman ein Nachfolger des Rubens; in kleineren Darſtellungen, meiſt auf Kupfer gemalt — wohl aus ſeiner früheren Zeit —, erſcheint er mehr in der Art des Balen und Rottenhamer.

1837, befand ſich »eine Dame von Hirten empfangen« (vielleicht Erminia nach Taſſo?), aus dem Jahre 1638. Kramm giebt über dieſes Bild nähere Auskunft.

Ein meiſterhaftes Gemälde der hier beſprochenen Gattung, das Jugendwerk eines Künſtlers, der ſpäter in ganz anderer Richtung thätig war und allgemein bekannt iſt,

JAN BAPTISTA WEENIX

(1621 bis 1660) befand ſich in einer der erſten Sammlungen des vorigen Jahrhunderts, in der Galerie Orléans und iſt mit derſelben geſtochen worden. Daſſelbe iſt jetzt im Beſitze des Grafen Mniszek in Paris. In einem weiträumigen Zimmer machen einige Herren jungen Weibern, die ſehr lax in reiche Stoffe gekleidet ſind, in ſehr derber, ausgelaſſener Weiſe die Kur; vorn lagert auf einer Bank neben einer jungen Lautenſpielerin ein trunkener Krieger, von mehreren Perſonen hinter ihm aufmerkſam beobachtet. Die phantaſtiſche, antikiſirende Tracht macht es wahrſcheinlich, daſs die wüſte Scene ein hiſtoriſches oder bibliſches Motiv, vielleicht Simſon bei Delila, wiedergeben ſoll. Die Darſtellung iſt ſo lebensvoll und von ſo derbem Humor, die Anordnung ſo maleriſch, die Zeichnung ſo trefflich, die blühende Färbung mit vorwiegend rothen und gelben Farben in einem hellbraunen Geſammtton, bei klarem, bräunlichem Schatten und vollem Licht ſo leuchtend und harmoniſch, die Behandlung ſo kräftig und flüſsig, daſs kaum Ein Bild der bisher genannten Meiſter dieſem gleichkommen möchte. In der Färbung und Behandlung ſteht es dem N. Knupfer auſserordentlich nahe; im Ton und Helldunkel macht ſich ſchon der Einfluſs Rembrandt's geltend. Dies iſt noch mehr der Fall in dem Gegenſtücke dieſes Gemäldes, welches kürzlich auf der Auction Beurnonville in Paris ſich befand. Der Gegenſtand iſt ein ähnlicher; die Behandlung iſt aber weniger geiſtreich, die Färbung dunkler und ſchwerer.

Die Anfänge des Sittenbildes aus den höheren Claſſen der Geſellſchaft.

Terborch, Metſu, Steen.

Das Sittenbild aus dem Leben der höheren Stände geht in ſeinem Urſprunge wie nach den Motiven auf jene »Geſellſchaftsſtücke« aus der Schule des Frans Hals zurück. Die Art, wie zuweilen jene vornehmen Cavaliere der Terborch, Mieris u. A. mit ihren jungen, zierlichen Dämchen verkehren, wie ſie ihnen den Hof machen, ihnen Geld anbieten, läſst keinen Zweifel darüber, daſs wir es hier vielmehr mit dem Kehrbild der höheren Geſellſchaft zu thun haben. Aber die vornehme Auffaſſung, die höchſt maleriſche Vollendung, die liebevolle Durchführung geben auch ſolchen Darſtellungen einen eigenthümlichen Adel, der ſie im Eindrucke über die Sphäre, welcher ſie entlehnt ſind, heraushebt.

Wie nach dem Gegenſtande, ſo verräth ſich auch nach der Auffaſſung und Behandlung einzelner Bilder verſchiedener dieſer Meiſter der Zuſammenhang mit der älteren Schule. Gerard Terborch ſowohl als Gabriel Metſu und Jan Steen — wenn wir dieſen noch hierher rechnen dürfen — ſtehen in ihren Anfängen nicht ſchon in der Blüthezeit, in der von Rembrandt geſchaffenen und beſtimmten Entwickelungsepoche der holländiſchen Malerei, ſondern noch in der erſten Epoche und zwar in der von Frans Hals beeinfluſsten Richtung derſelben. Verſchiedene Züge ihrer Eigenart, in welcher

jeder derſelben als unübertroffener Meiſter erſcheint, verdanken ſie dieſer Ausbildung in ihrer Jugend, die bei jedem in ganz eigener Art ſtattfindet, ſoweit wir dieſelbe bisher an einzelnen datirten oder doch annähernd datirbaren Bildern oder Zeichnungen verfolgen können.

Am deutlichſten läſst ſich dies für

GERARD TERBORCH

nachweiſen.

Wohl kein anderer Maler der holländiſchen Schule iſt ſo unbeſtritten von ſeinen Zeitgenoſſen anerkannt worden, hat ſeitdem in ſo gleichmäſsiger und allgemeiner Achtung geſtanden und iſt in ſeinen Werken von den Liebhabern ſtets zu ſo hohen Preiſen gezahlt worden wie Gerard Terborch. Man darf daher Burger nur beiſtimmen, wenn derſelbe von Terborch in ſeinen Muſées de la Hollande (I, 119) ſagt: Je ne ſais pas ſi, après Rembrandt, on ne devrait pas le mettre tout à fait hors ligne, ſeul à ſon rang, comme les vrais grands hommes. Einſam thront Terborch in der Ruhmeshalle der holländiſchen Kunſt in vornehmer Höhe; niemals hat man ihm ſeinen Platz dort ſtreitig gemacht, aber auch Niemand hat ſich je für ihn begeiſtert wie für Meiſter, welche ihrer Bedeutung nach entſchieden unter ihm ſtehen, wie etwa früher für Mieris und Dou und heutzutage für den Delft'ſchen Vermeer. Ohne frappante Originalität, ohne hervorragenderes dramatiſches oder auch nur gegenſtändliches Intereſſe, ohne Humor, ohne auffallende Lichtwirkung verdient Terborch den Namen des erſten Sittenbildmalers Hollands, ja aller Schulen allein durch ſeine vollendet maleriſche Auffaſſung und Durchführung.

Seine künſtleriſche Entwickelung muſs daher von beſonderem hiſtoriſchem und pſychologiſchem Intereſſe ſein. Freilich liegt dieſelbe weder in ſeinen Werken noch in den Ueberlieferungen über ſein Leben offen zu Tage.

Aus den einleitenden Worten Houbraken's zu ſeiner kurzen Biographie Terborch's ſcheint hervorzugehen, daſs ſein Bericht auf Mittheilungen der Familie Terborch ſelbſt zurückgeht. Allein der Maler war damals, als Houbraken ſchrieb, (er ſelbſt bemerkt ausdrücklich, daſs er erſt ſpät bei vorgeſchrittener Arbeit ſeine Nachrichten über Terborch erhielt) ſchon nahezu 40 Jahre todt; ſeine Verwandten hatten ſich in erſter Linie die Begegnungen ihres Vorfahren mit verſchiedenen Fürſtlichkeiten und anderen hohen Perſonen eingeprägt, und dieſe hatten in der mündlichen Ueberlieferung eine mehr und mehr unbeſtimmte und ſelbſt abenteuerliche Form erhalten. Wir werden daher Houbraken's Bericht, namentlich in Bezug auf die Zeitfolge der erzählten Fahrten und Thatſachen, nicht allzu genau nehmen dürfen. Ehe wir dieſelben daraufhin näher prüfen, ſei kurz zuſammengeſtellt, was uns daraus hier intereſſirt.

Gerard Terborch wurde zu Zwolle 1608 aus einer vornehmen Familie geboren und erhielt eine ſorgfältige Erziehung. Den erſten Unterricht im Malen erhielt er durch ſeinen Vater, ſpäter kam er nach Haarlem zu einem, Houbraken dem Namen nach unbekannten Künſtler. Nach ſeiner Aufnahme in die Gilde als Meiſter beſuchte er fremde Länder, wie Deutſchland, Italien, England, Frankreich und die Niederlande. Beim Beginn der Friedensverhandlungen in Münſter begab er ſich dorthin, malte hier die anweſenden Geſandten und machte dabei die Bekanntſchaft des ſpaniſchen Geſandten, des Grafen de Penaranda, den Houbraken Pignoranda nennt. Durch dieſen wurde er ſodann nach Madrid gezogen, von Philipp IV. mit Aufträgen und Ehrenbezeugungen bedacht, bis er wegen galanter Abenteuer zu ſchneller Abreiſe genöthigt wurde. Ueber London und Paris kehrte er ſchlieſslich, mit Gold buchſtäblich beladen, nach Holland zurück, wo er ſich in Deventer niederlieſs. Hier verheirathete er ſich mit

einer Nichte — eine Ehe, die kinderlos blieb — und bekleidete eine Zeit lang die Stelle eines Bürgermeiſters von Deventer. Er ſtarb im Jahre 1681.

Alſo Gerard Terborch ſoll den erſten Unterricht von ſeinem Vater empfangen haben, einem »tüchtigen Maler, welcher viele Jahre in Rom ſeine Kunſt ausgeübt hatte«, wie uns Houbraken verſichert. Wer war dieſer alte Terborch? und was iſt uns von ſeinen Werken erhalten? Auf beide Fragen blieb man die Antwort bisher ſchuldig. Kürzlich glaubte Bertolotti (»Artiſti belgi ed ollandeſi a Roma«) ſeine Spur in Rom nachweiſen zu können: ein Gerardo Tarburgo de Caſtiglia fiammingo klagte am 19. April 1608 beim Criminalrichter gegen ſeinen Landsmann Pellegrino Saſſoduro (Hartſteen?). Dagegen, daſs hier der Vater unſeres Gerard Terborch gemeint ſei, ſpricht jedoch, daſs letzterer in eben dieſem Jahre, 1608, geboren wurde, falls Houbraken's Angabe des Geburtsjahres richtig iſt. Auch wüſste ich mir den Zuſatz »de Caſtiglia« in jener Urkunde nicht zu erklären.

Wichtiger als die Feſtſtellung von Daten für die Lebensgeſchichte des alten Terborch wäre es, ſeine Thätigkeit als Künſtler nachzuweiſen. Ich glaube derſelben auf der Spur zu ſein. Eine kleine Zahl von Zeichnungen, welche — wie auch die frühen Zeichnungen unſeres Gerard — unter dem Namen Gezina Terborch zu gehen pflegen, fiel mir auf durch ihren von den Zeichnungen des Gerard wie der Gezina weſentlich abweichenden Charakter, namentlich auch durch ihr alterthümliches Ausſehen, welches ihre Entſtehung in die zwanziger und dreiſsiger Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts verweiſt. Eine dieſer Zeichnungen, die ſitzende Figur eines Polen oder ſonſt eines vornehmen Slaven darſtellend, trägt die (allerdings nicht ganz gleichzeitige) Aufſchrift »oude Terborg«. Mit der Feder in einfachen Strichlagen beſtimmt und naiv ausgeführt, erinnert ſie an Zeichnungen des alten

Jan Claesz Visscher, selbst noch an J. de Gheyn, ohne diesen beiden Meistern indess gleichzukommen. Einen ganz ähnlichen, jedoch etwas freieren und jüngeren, Charakter tragen zwei kleinere Federzeichnungen in derselben Sammlung (A. v. Beckerath in Berlin), die Brustbilder eines lesenden und eines lachenden Mädchens. Zwei Zeichnungen des Berliner Kupferstich-Kabinets gehören ebenfalls hierher: die Ansicht des Thores einer befestigten Stadt (in Schriftzügen aus dem Anfang vorigen Jahrhunderts bezeichnet: G Ter Borch) und ein kleines Blatt mit zwei Mägden, welche einen Korb zwischen sich tragen, letzteres besonders energisch behandelt. Endlich sind mir ähnliche Zeichnungen mehrfach im Handel begegnet. Sie lassen auf die Hand eines und desselben altholländischen Künstlers schliessen, der nach Zeit und Technik Künstlern wie dem alten Visscher, dem Jan van de Velde, auch H. Avercamp verwandt ist, wenn er auch hinter denselben zurücksteht. Da sich der Name Terborch traditionell für sie erhalten hat, da die eine derselben ausdrücklich als eine Arbeit des alten Terborch's bezeichnet ist und die Zeichnungen unseres Gerard — selbst die früheften, wie wir gleich sehen werden — nicht so alterthümlich und künstlerisch weit vollendeter sind (von dem ganz abweichenden Charakter der Kostümzeichnungen der Gezina Terborch ganz zu schweigen), so ist wohl der Schluss nicht zu voreilig, dass wir es hier in der That mit Arbeiten des Vaters unseres Künstlers zu thun haben.

Dass Gerard's erste künstlerische Ausbildung auf seinen Vater zurückgeht, glauben wir aus seinen früheften Arbeiten, vorwiegend Zeichnungen, noch zu erkennen. Da diese Zeichnungen aber fast ausnahmslos unter dem Namen Gezina Terborch zu gehen pflegen, so müssen wir uns vorweg erst darüber klar werden, was es mit dieser Benennung auf sich hat.

Houbraken erwähnt der Gezina noch gar nicht; ſpätere Lexikographen nennen ſie die Schweſter des Gerard und geben an, daſs ſie Zeichnungen ſittenbildlichen Charakters, angeblich auch Gemälde in der Art ihres Bruders angefertigt habe. Nähere Daten über ihr Leben giebt aber keiner derſelben; und auch allein bei Kramm finde ich ihr eine beſtimmte Zeichnung zugeſchrieben, die jedoch — wie wir ſpäter ſehen werden — von der Hand ihres Bruders herrührt. Urkundliche Nachrichten ſind meines Wiſſens noch nirgends für ſie beigebracht.

Gezina Terborch hat allerdings exiſtirt und war in der That ausübende Künſtlerin. Einige erhaltene Zeichnungen, darunter wenigſtens Eine mit der vollen zweifellos eigenhändigen Namensinſchrift, legen das unzweideutigſte Zeugniſs dafür ab. Dieſe Zeichnung, ein Aquarell, bezeichnet »Geesken ter Borch fecit 1657«, befindet ſich unter dem Namen »Borch« in der Sammlung der Handzeichnungen des Braunſchweiger Muſeums. Sie ſtellt eine junge Dame in hellſchwarzem Koſtüm und originellem, hohem Kopfſchmuck dar; zur Seite eine im Profil geſehene Alte mit einem Korbe. Im Typus den Geſtalten des Bruders verwandt und von feiner Färbung, tragen doch beide Figuren den Charakter von Arbeiten eines Koſtümzeichners. In höherem Maſse iſt dies noch bei einer Tuſchzeichnung des Berliner Kabinets der Fall, auf welcher vier Frauen neben einander ſtehend dargeſtellt ſind. Der erſtgenannten in der Auffaſſung verwandt, aber kleinlicher und flauer, iſt ſie wohl um zwei Jahrzehnte ſpäter entſtanden als dieſe. Bezeichnet iſt dieſelbe (wie es ſcheint von ſpäterer Hand) mit der auf den Gemälden Gerard's gewöhnlichen Bezeichnung, in der G T B in einander verſchränkt ſind.

Beide Zeichnungen weiſen auf eine nicht unbegabte Dilettantin, die unter dem Einfluſſe des Gerard Terborch in

der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts Studien nach den intereſſanten Koſtümen ihrer Heimath machte. Jene Marktſcenen und verwandte ſittenbildliche Darſtellungen in Landſchaft oder in Innenräumen dagegen, welche noch heute in den Zeichnungs-Kabineten von Rotterdam und Haarlem (früher auch in dem Berliner Kabinet) unter Gezina's Namen gehen, zeigen einen wirklichen Künſtler, und zwar einen ſehr begabten, eigenartigen Meiſter aus einer weit früheren Zeit, wie die Jahreszahlen 1633 und 1634 auf dieſen Blättern zur Genüge beweiſen. Auch weichen die unter ſich völlig übereinſtimmenden Bezeichnungen (G T Borch, vergleiche das unten ſtehende Facſimile der Berliner Zeichnung), die ſich faſt auf allen dieſen Blättern finden, von der Bezeichnung der Gezina auf jenem Braunſchweiger Aquarelle ab, ſtimmen dagegen völlig überein mit allen auf ſonſt bekannten, zweifelloſen Handzeichnungen des Gerard Terborch vorkommenden Bezeichnungen. Auch ſind mehrere dieſer früheren Zeichnungen von altersher richtig dem Gerard zugeſchrieben worden. Endlich ſtimmen ſie — wie wir ſehen werden — zu den gleichzeitigen Gemälden deſſelben.

Das früheſte mir bekannte Werk des Gerard Terborch, in welchem ſich der Einfluſs ſeines Vaters noch am deutlichſten erkennen läſst, ſcheint eine kleine leicht getuſchte Federzeichnung des Berliner Kabinets zu ſein. Sie trägt bereits (leider ohne Angabe des Datums) die Bezeichnung, welche wir wie geſagt auch ſpäter ausnahmslos und faſt unverändert auf den Zeichnungen des Meiſters finden:

Vor einer Stadt auf ödem Platz, den niedrige Bäume umgeben, ſtehen links ein paar Marktzelte mit Verkäuferinnen; davor eine Frau mit ihren Kindern. Die Anordnung, das Verhältniſs der Landſchaft zu den allzukleinen Figürchen iſt

noch wenig glücklich, die Behandlung noch ziemlich kleinlich, im Baumſchlag dem Salomon van Ruysdael verwandt, aber manierirter; das Ganze im Charakter der Zeichnungen, die ich dem alten Terborch zuſchreiben zu dürfen glaubte, wie des Jan Viſcher und ähnlicher Künſtler.

Daſſelbe Kabinet beſitzt eine vom 24. November 1633 datirte, leicht mit Farben angetuſchte Federzeichnung, Offiziere auf dem Eiſe darſtellend, die gegen die eben genannte Zeichnung bereits einen ſolchen Fortſchritt aufweiſt, daſs wir letztere wohl um mehrere Jahre früher zu ſetzen haben. Dieſe jüngere Arbeit zeugt bereits von groſsem maleriſchen Geſchick in der Anordnung wie in der Behandlung und Färbung. Sie erinnert darin allerdings noch an jenes ältere Blatt und zeigt eine gewiſſe Verwandtſchaft mit einem P. Molyn oder E. van de Velde, in Farbe und Typen mit A. Palamedes; allein in geiſtreicher maleriſcher Behandlungsweiſe übertrifft ſie dieſe Künſtler bereits.

Etwa gleichzeitig, wenn nicht noch etwas früher, iſt auch das älteſte mir bekannte Gemälde von Terborch's Hand entſtanden, die »Trictrac-Spieler« in der Kunſthalle zu Bremen. Vorn an einem Tiſche ſitzen zwei junge Offiziere beim Spiel; ein anderer, vor dem Tiſche ſtehend, und ein vierter, hinter dem Tiſche rauchend, ſehen dem Spiele zu. Links weiter zurück ſitzt am Kamin, neben einer jungen Frau, ein Offizier, wie die übrigen in ſpitzem Schlapphut; beide ſind vom Rücken geſehen. An der Wand des öden Zimmers hängt rechts eine Landkarte und darunter ein grünlicher Mantel und Degen; ganz vorn über einem Stuhle ein brauner Mantel und Degen. Leicht und dünn in der Färbung, kühl im Ton, der die harmoniſchen Farben — vorwiegend Gelb, Roth und Grün neben klarem Schwarz, Weiſs, Grau und Braun — in einen grauen Geſammtton getaucht erſcheinen läſst, erinnert das Bild ſchon an die ſpäteren Werke Terborch's, zugleich

aber in Gegenſtand, Auffaſſung, Behandlungsweiſe und Färbung an die Gruppe der Maler von Geſellſchafts- und Soldatenſtücken, namentlich an Pieter Potter und Pieter Codde. Beiden iſt es jedoch an Haltung wie an Feinheit der Anordnung und Zeichnung bereits überlegen. Koſtüme wie Typen und Behandlung weiſen das Bild, wie geſagt, in den Anfang der dreiſiger Jahre. An der Kante der ſchmutziggelben Tiſchdecke, die bereits den für Terborch charakteriſtiſchen Schnitt zeigt, ſcheint das Monogramm des Meiſters zu ſtehen, freilich — ſoweit es noch lesbar iſt — in einer durchaus abweichenden Form

Dieſem Bilde ſchlieſsen ſich nach Gegenſtand wie Behandlung und Zeit der Entſtehung drei zuſammengehörige Zeichnungen im Braunſchweiger Muſeum unmittelbar an. Sie ſtellen Soldaten dar, welche (jedesmal zu ſechs) in öden Räumen am Kamin zuſammen ſtehen, ſich mit ihrer Toilette beſchäftigen oder — das eine Mal — mit einer jungen Dirne Karten ſpielen. Die Koſtüme ſind die gleichen wie auf dem Bremer Bilde und auf den gleichzeitigen verwandten Gemälden und Zeichnungen der Palamedes, Duck u. A., nämlich kurze Mäntel, breite Schlapphüte, Schuhe mit Roſetten. Jenen Meiſtern verwandt ſind die Köpfe noch oberflächlich und wenig individuell, iſt die Handlung ganz anſpruchslos und faſt ohne dramatiſche Belebung — kurz erſcheint das Ganze vornehmlich auf ein elegantes Koſtümbild angelegt. Sämmtliche drei Zeichnungen ſind flüchtig mit Kreide aufgeriſſen, ganz leicht mit grauer und bräunlicher Tuſche lavirt, und nûr die vorderen Figuren durch einige Federſtriche energiſcher abgehoben. In ihrer ganz lichten, duftigen Behandlungsweiſe laſſen ſich dieſe drei Zeichnungen eher als flüchtige Arrangements zu einem Bilde wie als Skizzen oder Studien

bezeichnen. Eine Inſchrift trägt keines dieſer Blätter, weder von Terborch's eigener noch von ſpäterer Hand; aber die Benennung ſtammt bereits aus dem vorigen Jahrhundert, aus der Zeit, als die Klebebände des Kabinets eingerichtet wurden. Auch macht die Verwandtſchaft mit dem Bremer Bilde wie mit dem Aquarell des Berliner Kabinets und die Vorzüge, welche die Zeichnungen in maleriſcher Behandlungsweiſe und Richtigkeit der Proportionen vor ähnlichen Zeichnungen eines P. Codde, Duck u. A. voraushaben, die Benennung derſelben ſehr wahrſcheinlich.

Eine eigentliche Studie zu einem ähnlichen Bilde, doch anſcheinend etwas ſpäter, etwa vom Jahre 1640, beſitzt die Kunſthalle in Hamburg in der geiſtreichen, breiten, weiſs gehöhten Kreidezeichnung eines jungen ſitzenden Mannes, der raucht, mit breitem Schlapphut und dem gewöhnlichen bei den eben genannten Compoſitionen beſchriebenen Koſtüme.

Wie ſich dieſe Werke nach Gegenſtand, Koſtüm und Zeit der Entſtehung um die Eine bezeichnete, leicht aquarellirte Federzeichnung des Berliner Kabinets vom Jahre 1633 zuſammengruppiren, ſo läſst ſich um eine zweite gleichfalls bezeichnete Zeichnung des folgenden Jahres 1634 im Boymans Muſeum zu Rotterdam eine andere Gruppe nach Gegenſtand, Behandlungsweiſe und Zeit der Entſtehung zuſammenreihen. Dieſe drei zuſammengehörigen Blätter ſtellen ſämmtlich Marktſcenen dar, ſind wenig umfangreich und gehen unter dem Namen Gezina's, obgleich ſie Gerard's charakteriſtiſche und zweifellos echte Bezeichnung tragen. Trotzdem ſie der erſtgenannten Gruppe der Zeit nach ſo nahe ſtehen, ſind ſie ihr doch bereits um ein Weſentliches überlegen durch die äuſserſt geſchickte Anordnung, das glückliche Verhältniſs der Figuren zur Architektur und die höchſt geiſtreiche, maleriſche Behandlungsweiſe. Es ſind die folgenden Zeichnungen: Im Kabinet des Muſeum

Boymans (Nro. 835) eine Marktſcene bei Abend, vorn Leute an einer erleuchteten Bude; reizend im Effect, leicht und weich in Kreide ausgeführt; bezeichnet G T Borch 1634. Im Berliner Kabinet (aus der Hauſsmann'ſchen Sammlung) ein belebter Marktplatz; leicht getuſchte Kreidezeichnung, höchſt maleriſch, energiſch und meiſterlich; auf der Rückſeite gleichzeitig und wohl eigenhändig bezeichnet »gerrit terborch«, der Vorname etwas undeutlich. Endlich die dritte Zeichnung mit gleichem Motiv, ganz ähnlich in Kreide ausgeführt und etwas weiſs gehöht, im Teyler Muſeum zu Haarlem; ebenſo maleriſch, ebenſo reizvoll bewegt und geiſtreich wie die ebengenannten; auf der Rückſeite, augenſcheinlich ſpäter, bezeichnet »1641«, was man nach der völligen Uebereinſtimmung in Gegenſtand und Behandlung mit dem Rotterdamer Blatt von 1634 faſt für irrthümlich halten ſollte. Alle drei Zeichnungen ſcheinen den groſsen Markt zu Haarlem darzuſtellen. Im Motiv und im Verhältniſs der Landſchaft zu den Figuren dem P. Molijn und Eſajas van der Velde verwandt, ſind ſie doch naiver und künſtleriſcher zugleich, in der Behandlung maleriſcher und duftiger; die Figuren, die in den Koſtümen wieder an Codde, Duck u. ſ. f. erinnern, ſind im Gegenſatze zu dieſen trefflich gezeichnet. In dieſer früheren Zeit wüſste ich denſelben in ihrer Art nichts völlig Ebenbürtiges an die Seite zu ſetzen.

Ein Jahr ſpäter, als der Abendmarkt im Rotterdamer Kabinet datirt iſt, begegnen wir wieder einem Gemälde Terborch's, welches uns den Künſtler abermals von einer anderen Seite zeigt; daſſelbe iſt zugleich dadurch von beſonderem Intereſſe, daſs ſich daraus mit mehr Beſtimmtheit noch als aus den genannten Zeichnungen und Bildern der Ort, wo, und der Einfluſs, unter welchem Terborch in dieſer Zeit gearbeitet hat, nachweiſen läſst. Das Bild, das mit der Sammlung Suermondt für die Berliner Galerie erworben wurde,

ſtellt den Beſuch einer alten Frau bei einem Arzte dar. Es trägt die Bezeichnung

Als Gegenſtand von den Darſtellungen gleichzeitiger Sittenbildmaler Hollands nicht unweſentlich abweichend und darin anſcheinend auf den Einfluſs eines A. Brouwer zurückgehend, iſt es in Farbe, Ton und Behandlung um ſo ausgeſprochener holländiſch. Mehr als in dem Bremer Bilde herrſcht hier der entſchieden graue Ton vor; nur ſchüchtern treten daneben einige ſchmutzig gelbe und grüne oder bräunlich-rothe Farben wie unbeſtimmte, zerſtreute Flecke auf. Im Rock des Arztes ſpielt dieſes klare Grau ins Bläuliche, im Koſtüm der Alten, die in den Händen einen ſchmutzig braunrothen Topf hält, ins Schwärzliche und im Mantel des hinten am Kamin ſitzenden, kaum erkennbaren Jünglings in ein trübes Braun. Die maleriſch durcheinander geworfenen Gegenſtände auf dem Tiſche ſind ſämmtlich faſt farblos in Braun und Grau gehalten, und ſelbſt das Colorit des Fleiſches ſtimmt zu dieſem ſchwärzlich-grauen Geſammtton, freilich bereits mit leiſer Andeutung der feinen röthlichen und bläulichen Töne im Fleiſch, die für Terborch's ſpätere Gemälde ſo charakteriſtiſch ſind. Die Behandlung iſt, wie der Ton, energiſcher als in dem Bremer Bilde: im Licht körnig, in den Schatten dagegen dünn und flüſſig, wie namentlich in dem jungen Manne links im Grunde.

Der Kopf des Arztes, die Hände, namentlich aber das bunte Gemiſch von Büchern, Spiegel, Stundenglas u. ſ. f. auf dem Arbeitstiſche ſind mit groſsem maleriſchen Geſchick und Wiſſen behandelt. Dieſes Stillleben, das einen ſehr we-

ſentlichen Beſtandtheil des Bildes ausmacht, erinnert an die beſten Stillleben eines Pieter Potter und Frans Franszoon Hals; und während bereits die früher beſprochenen Compoſitionen in Bild und Zeichnung auf dieſe Schule und auf Haarlem im Allgemeinen hinweiſen, geht dieſes Bild in Behandlung, Färbung und Ton aufs Deutlichſte direct auf den Einfluſs des alten Frans Hals ſelbſt zurück.

Houbraken's unbeſtimmte Angabe, daſs Terborch nach dem Unterricht ſeines Vaters noch bei einem Maler in Haarlem, der ihm aber unbekannt geblieben, in der Lehre geweſen ſei, finden wir urkundlich in einer kleinen Notiz bei A. van der Willigen beſtätigt: nach der Liſte des Vincent Lourensz van der Vinne trat nämlich Gerard Terborch im Jahre 1635, alſo in demſelben Jahre, in welchem er jenes Berliner Bildchen malte, in die Gilde zu Haarlem. Daſs er grade Frans Hals zum Lehrer gehabt hätte, wage ich deſshalb noch nicht zu behaupten; aber zum mindeſten wirkte in Haarlem auf den jungen Künſtler die maleriſche Anſchauungsweiſe und Behandlung des Frans Hals, der grade damals auf dem Gipfel ſeiner Kunſt ſtand, beſtimmend ein. Dies beweiſen nicht nur die bisher genannten Jugendarbeiten Terborch's, ſondern es giebt dafür noch ein weiteres directes Zeugniſs in einem ſpäteren Bilde des Künſtlers, früher im Privatbeſitz zu Oldenburg. Daſſelbe ſchlieſst ſich auch im Gegenſtande unmittelbar an Frans Hals an, und obgleich es auf den erſten Blick ganz von Terborch abzuweichen ſcheint, überzeugt eine nähere Betrachtung doch von der Richtigkeit und Echtheit der groſsen Bezeichnung (G Ter Borch 1669). Das Bild ſtellt in halber, lebensgroſser Figur einen Alten dar, welcher einen Korb mit Fiſchen feilbietet, der vor ihm auf einem Tiſche ſteht. Die Behandlung iſt der breiteſten Manier des Frans Hals, die Färbung in dem grauen Tone der ſpäteren Zeit dieſes Meiſters nahe verwandt;

die vortrefflich behandelten Fiſche haben ebenſowohl mit den Fiſchſtücken des jüngeren Frans Hals, wie mit den Fiſchen, die jene luſtigen Fiſchermädchen und Burſchen auf den Bildern des alten Frans ausbieten, die auffallendſte Aehnlichkeit.

Doch läſst ſich auch darüber hinaus noch in den ſpäteren Meiſterwerken Terborch's der glückliche Einfluſs herauserkennen, welchen Hals auf den ihm maleriſch verwandten jungen Künſtler damals ausübte. Am ſtärkſten zeigt ſich dies, wenn Terborch auch im Gegenſtande zu einem verwandten Genre herabſteigt, wie in den »jungen Rauchern« und in dem »laufenden Knaben« der Münchener Pinakothek, in der »Frau, die ihr Kind kämmt«, beim Baron Steengracht im Haag, in dem köſtlichen »Scheerenſchleifer« des Berliner Muſeums, namentlich auch in den Bildniſſen Terborch's.

Von letzteren läſst ſich meines Wiſſens vor dem berühmten Münſterſchen Congreſsbilde (1648, jetzt in der National Gallery zu London) keines nachweiſen. Dennoch zeigen dieſelben im Format, in der Anordnung, Auffaſſung und theilweiſe ſelbſt in der Färbung eine ſo auffallende Verwandtſchaft mit einigen kleinen Bildniſſen, die wir von A. Palamedes (z. B. bei Mr. A. Hope) und Duck (in Dresden) kennen gelernt haben, daſs darin der Einfluſs dieſer älteren Meiſter auf Terborch nicht verkannt werden kann.

Der dauernde Gewinn dieſer Haarlemer Studienzeit unter Hals' Einfluſſe war jene groſse Einfachheit der Anordnung wie des Motives, die Terborch zu bewuſster Anſpruchsloſigkeit ausbildet, die meiſterhaft maleriſche Zuſammenſtellung der Farben und ihre Stimmung in einen feinen graulichen Geſammtton, die Meiſterſchaft der Behandlung des Stofflichen ohne jegliche Beeinträchtigung der Carnation oder des ſchlichten Inhalts ſeiner Bilder.

Die hier zuſammengeſtellten Werke der Jugendepoche,

der Haarlemer Zeit des Künſtlers, deren Zahl hoffentlich mit der Zeit noch eine weſentliche Bereicherung erfährt, fallen nach den Daten, welche einige derſelben tragen, in die Jahre 1633 bis 1635, eventuell (die Richtigkeit des Datums auf der Rückſeite der Zeichnung im Teyler Muſeum angenommen) bis 1641; nach ihrem Charakter dürfen wir ſagen, daſs ſie etwa die dreiſsiger Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts ausfüllen [1]). Wie nach dieſer Periode Rembrandt's Einfluſs auch auf Terborch vorübergehend maſsgebend wird, wie er unter dieſem Färbung und Helldunkel weiterbildet, wie andererſeits ſich in ſeinen Bildniſſen in unverkennbarer und vortheilhafteſter Weiſe das Vorbild des Velazquez, den er in Spanien vielleicht perſönlich kennen gelernt hatte, geltend macht, und wie dem Künſtler der Einfluſs dieſes Meiſters zugleich einen dauernden Gewinn für Färbung und Ton ſeiner Gemälde einbrachte, dies weiter zu verfolgen liegt auſserhalb des Kreiſes dieſer unſerer Betrachtungen [2]).

Eine gewiſſe Aeuſserlichkeit der Empfindung, eine hervorſtechende Neigung zum maleriſch Eleganten und zur Darſtellung des Stofflichen, Eigenſchaften, wie ſie ſelbſt den Meiſterwerken Terborch's in ſeiner Blüthezeit eigen ſind, könnten allein ſchon auf Frans Hals als einen der Ausgangspunkte ſeiner künſtleriſchen Ausbildung hinweiſen. Daſs aber auch derjenige unter den Malern des holländiſchen Sittenbildes, welcher daſſelbe am meiſten im Geiſte Rembrandt's,

[1]) Meiner Erinnerung nach ſchlieſst ſich dieſen älteren Werken auch ein im Gegenſtande ſehr eigenthümliches Gemälde der 1881 verſteigerten Sammlung Double in Paris an, ein Apothekerladen.

[2]) Ich verweiſe dafür auf meinen Aufſatz: Der künſtleriſche Entwickelungsgang des Gerard Terborch in den Jahrbüchern der preuſsiſchen Kunſtſammlungen 1881, S. 144 ff. Das oben über Terborch Geſagte iſt dieſem Aufſatze entlehnt.

in dem Behagen der nordiſchen Häuslichkeit und als Ausdruck eines heiteren Seelenfriedens darzuſtellen verſteht, daſs

GABRIEL METSU

mit ſeinen Anfängen, wenn auch nicht auf Frans Hals ſelbſt, ſo doch auf die ihn umgebende Gruppe von Malern des Sittenbildes, namentlich auf Duck zurückgeht, beweiſen verſchiedene echt bezeichnete Gemälde von gröſserem Umfange [1]). Namentlich iſt dies der Fall mit zwei Bildern desſelben Gegenſtandes: Ein Liebespaar in zärtlichem Verkehr, wahrſcheinlich — wie das eine der beiden auch benannt iſt — den »verlorenen Sohn« darſtellend. Das Motiv, die geſuchten Verkürzungen, die helle und reiche Färbung, das dünne und leichte, aber flüſsige und theilweiſe ſelbſt rohe Machwerk als der Ausdruck einer noch faſt rohen Empfindungsweiſe bieten die auffallendſte Verwandtſchaft mit ähnlichen Bildern aus der Schule des Hals, namentlich mit der »Courtiſane« von Duck in der Galerie zu Schleiſsheim und mit den beiden oben beſchriebenen Jugendbildern des J. B. Weenix. Beide Bilder tragen die faſt genau übereinſtimmende Bezeichnung

Das gröſsere von beiden, in der Galerie der Ermitage zu St. Petersburg (Nro. 877), iſt flauer und matter in der Färbung als das Bild beim Fürſt Liechtenſtein in Wien

[1]) Auf einem Gemälde, welches ich danach in meinem Aufſatze über »Frans Hals und ſeine Schule« als ein Jugendwerk des G. Metſu beſchrieben hatte, dem »frieſiſchen Brautpaar«, hat ſich die Inſchrift als gefälſcht herausgeſtellt und zwar unter Benutzung einer echten Bezeichnung des Claes Moeijaert. Dieſem wird das Bild daher jetzt im Muſeum zu Amſterdam, welches daſſelbe aus Privatbeſitz in Utrecht vor einigen Jahren erwarb, zugeſchrieben.

(Nro. 487). Beide Bilder haben ſtark gelitten. Art der Behandlung und Koſtüm weiſen dieſelben etwa in das Jahr 1650.

Beim Earl of Lonsdale in Lowther Caſtle hängt unter Metſu's Namen ein Bild mit lebensgroſsen Figuren, eine Fiſchhändlerin an ihrem Ausſtand, die ſich mit zwei Frauen unterhält, während ein junger Fiſcher einen Schellfiſch auswählt; weiter hinten ein anderer Fiſcher. Die ganz helle, matte Färbung, der flaue, bräunliche Ton, die breite, ja lüderliche Behandlungsweiſe (nur in den Fiſchen geiſtreich) ſtimmen ſo ſehr zu den genannten Bildern, namentlich zu dem der Ermitage, daſs mir danach die Benennung des Bildes, welches leider zu näherem Studium zu hoch hängt, berechtigt erſcheint. Zugleich bietet dieſes Bild eine intereſſante Analogie mit dem Fiſchhändler von Terborch, deſſen wir oben Erwähnung gethan haben.

Iſt dieſes Gemälde aber ein echtes Werk des Gabriel Metſu, ſo glaube ich werden auch die Zweifel des Katalogs der Akademiegalerie zu Wien an der Echtheit der Bezeichnung G. Metſu auf einem Bilde der Sammlung mit lebensgroſsen Halbfiguren, welches der Katalog dem G. Honthorſt zuſchreibt, unberechtigt ſein. Allerdings iſt es in Motiv und Auffaſſung dem Honthorſt und der Gruppe von Malern, die ſich dieſem anſchlieſsen, nahe verwandt: ein Alter ſucht ein junges Mädchen zu überreden, indem er ihr ein Perlenband anbietet. Die Behandlungsweiſe iſt breiter als ſelbſt bei Honthorſt, die Färbung heller und reicher; ſchon macht ſich eine ähnliche Farbenzuſammenſtellung geltend, wie ſie in Metſu's ſpäteren Meiſterwerken vorwiegt: ein helles Gelb und Roth neben Blau und tief geſtimmtem Violett.

Ein Weniges ſpäter als die genannten Werke ſind zwei Gemälde Metſu's mit etwa halblebensgroſsen Figuren entſtanden, welche beide das Innere einer Schmiede darſtellen: das eine in der Galerie zu Stockholm (Nro. 512),

das zweite bei Baron Beurnonville in Paris (1881 verſteigert). Während ſie in der decorativen Wirkung, der Primabehandlung, der matten Färbung und in dem graubraunen Ton noch den erſtgenannten Jugendwerken gleichen, zeigt ſich in der mehr geſchloſſenen Lichtwirkung, dem ſtärkeren Helldunkel, der beſſeren Zeichnung bereits ein weſentlicher Fortſchritt, der ſchon auf den Einfluſs der Rembrandt'ſchen Kunſt um die Mitte des Jahrhunderts hinweiſt. Das Stockholmer Bild trägt noch die oben im Facſimile gegebene Bezeichnung, das Pariſer Bild zeigt bereits die ſpäteren, bekannten Züge ſeiner Namensſchrift.

Stärker ausgeſprochen iſt der Einfluſs Rembrandt's, mit welchem Metſu bei ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam 1650 in unmittelbare Berührung kam, in verſchiedenen bekannten Gemälden des Meiſters, welche ſämmtlich, wie die eben genannten Bilder, von gröſserem Umfange ſind und nahezu halblebensgroſse Figuren enthalten. Es ſind dies der Dreikönigsabend in München; die Ehebrecherin im Louvre, datirt 1653; das Scherflein der armen Wittwe in Schwerin; der Goldwäger der Sammlungen Wilſon und Demidoff (verſteigert 1880), datirt 1654; die froſtige Allegorie der Gerechtigkeit im Haag und wohl auch (dem Gegenſtande nach zu ſchlieſsen) das von G. Hoet in ſeinem Katalogus I, 22 genannte »Samſons Raetſel«. Seine erſte kalte, decorative Auffaſſung macht unter dieſem Einfluſſe mehr und mehr einer intimen, wahrhaft ſittenbildlichen Anſchauung Platz; die Färbung gewinnt an Kraft und Helldunkel, die Zeichnung an Sicherheit, ſodaſs der Künſtler ſchon um das Jahr 1656 im Vollbeſitz ſeiner Eigenart und Meiſterſchaft war, welche ihn in Werken wie »das kranke Kind« bei Baron Steengracht im Haag durch die gemüthvolle, zuweilen ſelbſt tief ergreifende Auffaſſung des alltäglichen Lebens allen ſeinen Landsleuten überlegen zeigt.

Der hier angedeutete Entwickelungsgang Metſu's, wie er ſich uns an der Hand der echt bezeichneten und zum Theil datirten Gemälde darſtellt: aus der alten Geſellſchaftsmalerei in der Art des Duck und unter den Einflüſſen des Honthorſt und ſpäter namentlich des Rembrandt, widerſpricht allerdings der gebräuchlichen Annahme vollſtändig, daſs Metſu in Leiden ſich unter G. Dou ausgebildet habe und ſpäter der Art des G. Terborch gefolgt ſei.

Von jener breiten decorativen Behandlungsweiſe, von welcher der junge Maler ausging, erhielt ſich derſelbe gegenüber den meiſten anderen Sittenbildmalern ſeiner Landsleute ſeine eigenthümlich leichte, höchst reizvolle Behandlungsweiſe, in ſeinen Gemälden ſowohl wie noch mehr in ſeinen äuſserſt ſeltenen Handzeichnungen, ganz breit in Kreide oder Kohle hingeworfenen Studien (in der Albertina, im Britiſh Muſeum, im Berliner und Hamburger Kabinet u. ſ. f.). Unter denſelben befindet ſich ein Blatt, welches nach Darſtellung und Behandlung den oben genannten Gemälden ſeiner Jugendzeit unmittelbar ſich anſchlieſst und offenbar der Entwurf zu einem ſolchen Bilde iſt. Es iſt dies eine auſserordentlich breit und geiſtreich behandelte, auf grundirtem Papier weiſs gehöhte Kreidezeichnung in der Kunſthalle zu Hamburg: eine Dirne beſtiehlt einen jungen Mann, der im Weinrauſch ſelig entſchlafen iſt.

Den Malern des höheren Sittenbildes läſst ſich ein anderer groſser Meiſter des Sittenbildes

JAN STEEN

nur in beſchränktem Maſse zuzählen. Steen bildet gewiſſermaſsen eine eigene Claſſe für ſich: ſein Pinſel hat alle Schich-

ten und alle erdenklichen Situationen ſeiner Landsleute geſchildert; und der treffenden Auffaſſung, mit welcher er die menſchlichen Schwächen in den verſchiedenſten Charakteren, in den verſchiedenſten Ständen wiedergiebt, dem launigen und ſarkaſtiſchen Humor, mit welchem er dieſelben in der mannigfachſten Weiſe darzuſtellen und zu geiſseln verſteht, verdankt er ſeine Stellung neben einem Terborch, Metſu und Oſtade. Seine Phantaſie iſt unerſchöpflich darin, die komiſchen Seiten des alltäglichen Lebens zu erfaſſen und ihnen einen maleriſchen Ausdruck zu geben. In dieſem Reichthum, in dieſem abſichtlichen (häufig über die Berechtigung im Maleriſchen hinausgehenden) Streben ſteht Jan Steen freilich in directem Gegenſatz zu Frans Hals sowohl wie zu deſſen Schülern. Aber die individuelle Auffaſſung der einzelnen Charaktere, welche ihm freilich nicht mehr Selbſtzweck iſt, hat Steen doch mit Hals gemein; an den lebendigen Bildniſſen, den humoriſtiſchen Einzelfiguren deſſelben könnte ſich Steen begeiſtert und gebildet haben. Und dieſe Vermuthung gewinnt an Halt, wenn wir uns unter den Werken Steen's näher umſehen: Eine Anzahl von Bildern des Meiſters, gewöhnlich Geſellſchaftsſtücke, in welchen das Thema »Wein, Weib und Geſang« in den verſchiedenſten Variationen zur Darſtellung kommt, charakteriſiren ſich als Jugendwerke des Meiſters durch ihre groſse Leichtigkeit, aber zugleich auch Flüchtigkeit des Machwerks und durch die helle, zuweilen ſelbſt bunte Färbung. Um uns darüber ganz auſser Zweifel zu laſſen, verfehlt Jan Steen nur ſelten, ſeine eigene jugendliche Geſtalt unter der heiteren Geſellſchaft anzubringen. Das bezeichnendſte, freilich auch das einzige mir in öffentlichen Sammlungen bekannte Bild dieſer Art befindet ſich im herzoglichen Schloſse zu Deſſau: Eine Hochzeitsgeſellſchaft, deren ausgelaſsener Heiterkeit man es anmerkt, daſs das Festmahl schon eingenommen iſt, geleitet das junge Ehepaar zum Braut-

gemache — alſo ſchon ein echt Steen'ſcher Vorwurf. In einem kleinen Raume hat der Meiſter hier 27 Figuren zuſammengedrängt; die Anordnung iſt noch eine rein zufällige, die Zeichnung nachläſſig, aber ſehr frei; die farbigen Stoffe ſind in faſt ſkizzirender Weiſe hingeſtrichen, die Köpfe mit breiten Pinſelſtrichen modellirt; die Färbung iſt gleichmäſsig hell und friſch; die Charaktere ſind noch mehr typiſch gehalten, kurz in Allem verräth ſich hier ein enger Anſchluſs an die Kunſtweiſe des Dirck Hals, dem ſelbſt einige Typen entlehnt zu ſein ſcheinen.

Der Einfluſs, der in dieſem früheſten Jugendbilde deutlich hervortritt, läſst ſich auch noch in der folgenden Entwickelung erkennen. Der köſtliche »Brautzug« vom Jahre 1653 bei Six zu Amſterdam, das »Schäkernde Paar« in Frankfurt, »Wein und Liebe« in Berlin (aus der Sammlung Suermondt), die »Orgie« in der Galerie van Hoop in Amſterdam, welche eine auffallende Verwandtſchaft mit einem früher beſprochenen Bilde des Duck in Schleiſsheim aufweiſt, — alle dieſe frühen Meiſterwerke verrathen noch bei aller ſelbſtändigen Eigenthümlichkeit und Vollendung die Anknüpfungspunkte an die Schule des Hals.

Sehen wir uns nun in der Biographie des Meiſters um, ſo finden wir hier in der That einen Anhalt zur Beſtätigung der Ueberzeugung, die wir aus ſeinen Bildern gewonnen haben. T. van Weſtrheene, der Monograph des Jan Steen, theilt uns nämlich mit, daſs Steen vor dem Jahre 1648 längere Zeit ſich in Haarlem aufhielt, ehe er in Leiden als Meiſter in die Lucasgilde aufgenommen wurde. Da weder N. Knupfer noch J. v. Goyen, die als ſeine Lehrer genannt werden, in Haarlem anſäſſig waren, ſo läſst man wohl den Meiſter während des Aufenthalts in dieſer Stadt ſich unter A. Brouwer ausbilden, der doch bereits im Jahre 1631/32 nach Antwerpen überge-

ſiedelt und daſelbſt 1638 geſtorben war; oder man macht ihn zum Schüler des A. van Oſtade, mit deſſen ganzer Kunſtweiſe Steen ſo auſserordentlich wenig Verwandtſchaft zeigt. Auf Grund der Eigenthümlichkeiten, welche wir in den genannten frühen Bildern des Meiſters kennen gelernt haben, werden wir vielmehr daran feſthalten müſſen, daſs ſich Jan Steen während jenes Aufenthalts in Haarlem unter dem Einfluſſe des Frans und Dirk Hals ausgebildet hat.

Die Maler des Bauernlebens.

Die verhältnifsmäfsig grofse Zahl von Malern, welche fich der Schilderung des Soldatenlebens und der Scenen aus der »Gefellfchaft« widmeten, kann uns bei näherer Kenntnifs der gefchichtlichen Entwickelung Hollands ebenfowenig Wunder nehmen als der Umftand, dafs grade von der Darftellung eines Auswuchses im Volksleben das holländifche Sittenbild feinen Ausgang nimmt. Der verzweifelte Kampf um die Exiftenz und um die Freiheit hatte zunächst eine freie und gesunde Entwickelung des Volkslebens unmöglich gemacht; und nachdem der Kampf vorläufig zu einem glücklichen Ende geführt, wurde der malerifche Sinn der jungen holländifchen Künftlerfchaft begreiflicher Weife zuerft durch das Treiben der Söldnerfchaaren angezogen, welchem der Krieg feinen fcharf ausgeprägten Charakter verliehen hatte, und das bei dem ausgebildeten Selbftbewufstfein auf Schritt und Tritt fich geltend machte und trotz feiner Rohheit einen grofsen Theil der holländifchen Jugend mit in feinen Kreis hinein zog.

Allmälig beginnt aber auch mit den Segnungen des Friedens und dem aufserordentlichen Auffchwunge von Han-

del und Wandel in Holland das Volksleben wieder zu erwachen und in origineller Eigenart ſich zu entwickeln; zunächſt in den unterſten Kreiſen, wo es am einfachſten und naivſten ſich ausſpricht. Die aufblühende Kunſt erkennt dasſelbe alſobald und zieht es begierig in den Kreis ihrer Darſtellungen.

Dieſe Schilderung vom Leben und Treiben des holländiſchen Bauernvolkes beginnt in den zwanziger Jahren, nur etwa ein Jahrzehnt ſpäter als die Darſtellung der »Geſellſchaftsſtücke«; und zwar ſind zum Theil dieſelben Meiſter, die in dieſer Art des Sittenbildes ſowohl wie in der Schilderung der heimiſchen Landſchaft vorangegangen waren, auch hier die Pioniere der neuen Richtung: ſo Eſajas van der Velde und namentlich Adriaan van der Venne. Daſs Frans Hals auch hier einen hervorragenden Einfluſs auf die Ausbildung dieſes neuen Zweiges der jungen holländiſchen Malerei ausüben muſste, war nicht nur in ſeiner maleriſchen Auffaſſung bedingt, ſondern mehr noch in dem ſittenbildlichen und humoriſtiſchen Charakter ſeiner Kunſt. Waren ſeine Charakterköpfe aus dem Volke das Vorbild, an dem ſich eine ganze Gruppe geringerer und mäſsig begabter Talente begeiſtert hatten, wie ſie jene »Geſellſchaftsmaler«, dem Charakter jener oberflächlichen Gattung des Sittenbildes entſprechend, ſämmtlich mehr oder weniger geweſen waren, so iſt es leicht begreiflich, daſs dies Vorbild auch mehrere der hervorragendſten Talente der holländiſchen Kunſt zu den gröſsten Meiſtern in der Darſtellung des bäuerlichen Sittenbildes heranbildete.

Ehe wir jedoch auf dieſe Künſtler eingehen, hat uns noch ein Maler zu beſchäftigen, welcher den Motiven nach allerdings ſchon mehr in dieſe Claſſe gehört, nach ſeinen Typen, Auffaſſung und Behandlung ſich aber noch enger an Dirck Hals und theilweiſe auch an Frans Hals ſelbſt anſchlieſst,

und der deſshalb eine Art Uebergang zu der Gruppe der Bauernmaler bildet:

JAN MIENSEN MOLENAER.

Ich habe in meinem Aufſatze über »Frans Hals und ſeine Schule« auf Grund einer kleinen Zahl bis dahin unbeachteter Gemälde aus dem Anfange der dreiſsiger Jahre, in denen der Einfluſs des Frans und Dirck Hals ſehr augenfällig iſt, die Anſicht aufgeſtellt, daſs es zwei Genremaler Jan Molenaer gegeben habe, einen älteren Meiſter Jan R. Molenaer, welcher in den dreiſsiger und vierziger Jahren thätig war, und den jüngeren bekannten Jan Mienſen Molenaer, deſſen Thätigkeit vorzugsweiſe in die fünfziger und ſechziger Jahre fiel. Ehe ich erörtere, weſshalb ich von dieſer Anſicht abgegangen bin, ſei es mir geſtattet, auf jene früheſten Gemälde, die Jugendwerke des Jan Mienſen, wie ich jetzt glaube, näher einzugehen.

Das älteſte Datum trägt ein Gemälde im Beſitz des Landrath E. v. Nieſewand in Mühlhauſen bei Köln. Die etwas undeutliche Bezeichnung: MOLENAER 1629, lieſt der Beſitzer L. Bourſſe 1620. Wer das berühmte Bild dieſes Malers im Beſitze von Sir Richard Wallace in London geſehen hat, wird mir zugeben, daſs dieſes Bild unmöglich mit Bourſſe etwas zu thun haben könne. In einer Bauernſtube ſitzt vorn ein junges aufgeputztes Pärchen; zwei junge Burſchen treten zur Thür hinein; zur Seite eine junge Frau mit ihrem Kinde und zurück am Kamin eine Alte. Die heitere Stimmung der Geſellſchaft, die reiche Färbung in einem hellgrauen Tone, die breite Behandlungsweiſe weiſen das anſprechende Bild ſofort in die nächſte Nähe des Frans Hals. Der Vergleich mit den folgenden Bildern läſst über den Urheber, auch von der Inſchrift abgeſehen, keinen Zweifel. Zunächſt ein Bild aus dem folgenden Jahre 1630, der »Zahn-

arzt auf dem Lande«, in der Braunſchweiger Galerie; es iſt bezeichnet

1630

Vor dem Thore eines kleinen Orts iſt ein Zahnkünſtler in auffallender bunter Tracht im Begriff, einem jungen Burſchen einen Zahn auszureiſsen. Die Aufregung deſſelben, die charlatanartige Erſcheinung des Arztes, die verſchiedenartige Beihilfe und Theilnahme der Umſtehenden, die ſich ein Dieb zu Nutze macht, iſt in ſehr geſchickter, derb komiſcher Weiſe zum Ausdruck gebracht. Die Färbung, der kühle graue Ton, die markige, breite Behandlungsweiſe, die humoriſtiſche Auffaſſung, ſelbſt die Typen weiſen auch hier, wie in dem vorgenannten Bilde, deutlich auf das Vorbild des Frans Hals. Durchaus eigenartig und für dieſe Zeit von nicht zu unterſchätzendem Verdienſt iſt dagegen die Mannigfaltigkeit der Charakteriſtik in Verbindung mit der Einheit der Darſtellung und der Geſchloſſenheit der Compoſition. In letzterer Beziehung nicht auf derſelben Höhe ſteht ein ſonſt gleichwerthiges gröſseres Gemälde der Berliner Galerie aus dem folgenden Jahre 1631, in derſelben Weiſe wie das Braunſchweiger Bild, aber in Capitälen (leider theilweiſe undeutlich) bezeichnet IMROLENÆR. Im Atelier eines jungen Malers läſst ein Zwerg einen Hund nach der Muſik eines Leyermanns tanzen — Modelle, welche der Künſtler grade in ähnlicher Weiſe in einem angefangenen Bilde auf der Staffelei zu verwerthen im Begriff iſt; eine junge ſchlanke Dirne und ein kleiner, verwachſener junger Maler, der aus ſeinem benachbarten Atelier herbeigekommen iſt, ergötzen ſich an der komiſchen Scene. Obgleich in der Compoſition zu zerſtreut und etwas zu umfangreich für die Darſtellung, zeigt

es wieder die gleiche friſche humoriſtiſche Auffaſſung wie die vorgenannten Bilder. In der helleren, reicheren Färbung und der leichteren Behandlung fällt eine ſo ſtarke Anlehnung an die nächſten Schüler des Frans Hals, namentlich an den jüngeren Frans Hals, in die Augen, daſs ich ein Gemälde des letzteren in der Schweriner Galerie, ehe ich die Bezeichnung darauf kannte, für ein Jugendwerk des J. Molenaer hielt.

Dieſem Bilde ſtehen zwei unter ſich eng verwandte Gemälde nahe. Das eine, unter dem Namen des Frans Hals in der intereſſanten Galerie des Sir John Neeld in Grittleton Houſe, ſtellt eine ähnliche Katzenmuſik dar: ein junger Burſche ſpielt die Violine, von einer Dirne auf der Flöte begleitet; nach der Muſik läſst ein Mädchen einen Hund tanzen; ein Knabe mit einer Katze und eine Alte ſchauen lachend zu. In der reichen, hellen Färbung dem Berliner Bilde ganz verwandt, aber beſſer erhalten als dieſes, iſt es in Zeichnung und Behandlung etwas roher und flüchtiger. Wie ein Gegenſtück dazu, aber beſſer durchgeführt, erſcheint ein Bild von etwa gleicher Gröſse im Beſitze des Herrn Weſendonck zu Dresden: Auf offener Dorfſtraſse tanzt ein junges Bauernpaar nach der Muſik eines Zwerges (derſelben Figur, welche wir in dem Berliner Bilde ſehen); ein junger Burſche und ein paar lachende Kinder ſchauen zu; zur Seite ein Wachtpoſten. Das Bild trägt das Monogramm ṀR, in derſelben Weiſe zuſammengeſetzt wie die Anfangsbuchſtaben der Bezeichnungen auf dem Braunſchweiger und dem Berliner Bilde.

In einem Gemälde der Galerie zu Kopenhagen (Nro. 240), einem heiteren Dreikönigsabend, begegnen wir wieder den meiſten Geſtalten, welche wir in den genannten Bildern kennen lernten. Doch iſt das Bild etwas flacher und bunter als jene und mag etwa 5 bis 10 Jahre ſpäter entſtanden ſein. Es trägt die Bezeichnung ṀOLENÆR; das R

hinter dem M fehlt alſo hier. Etwa aus derſelben Zeit ein Bild beim Herrn Senator Morelli in Mailand, ein Raucher am Kamin ſitzend; in heller reicher Färbung, kühlem Ton und von fetter Pinſelführung; unbezeichnet. Auch ein auf Grund einer ſehr bedenklichen, undeutlichen-Inſchrift dem G. Honthorſt zugeſchriebenes Bild in der Galerie zu Oldenburg, eine Geſellſchaft von Soldaten und Dirnen beim Spiel, ſcheint mir nach der auffallenden Verwandtſchaft mit den genannten Bildern ein Werk des Molenaer zu ſein.

Daſs der Künſtler gelegentlich auch lebensgroſse Bildniſſe malte und zwar nicht ohne Geſchick, beweiſt ein Gemälde mit der Bezeichnung Jan Molenaer 1633, welches ich bei Mr. Allard, Director der Münze in Brüſſel, ſah: eine junge Dame in ſchwarzer und violetter Seide ſitzt neben einem Tiſche mit blaſsblauer Decke. Das volle Tageslicht, die helle Färbung, der kühle Ton, die flüſſige Behandlungsweiſe dieſes Bildes ſtimmen mit den eben beſprochenen gleichzeitigen Genrebildern überein. Das Bildniſs ſteht etwa zwiſchen einem M. J. Mierevelt und einem frühen A. Palamedes in der Mitte. Ein gleich bezeichnetes Familiengemälde, mit kleinen Figuren und ſittenbildlich in der Art des Dirck Hals aufgefaſst, befand ſich, nach einer Mittheilung von Dr. Scheibler, 1880 auf der Ausſtellung der Gold- und Silbergefäſse in Amſterdam (Eigenthum der Familie van Loon).

Ebenſo deutlich wie ſich in dieſen Gemälden in der hellen Färbung, dem kühlen graulichen Ton, der etwas zerſtreuten Compoſitionsweiſe, dem derben und doch naiven Humor und der breiten Pinſelführung der Einfluſs des Frans Hals und der ihm zunächſt ſtehenden Maler bekundet: ebenſo entſchieden weiſen die zahlreichen bekannten Genrebilder des Jan Mienſen Molenaer vom Ende der vierziger und aus den fünfziger und ſechziger Jahren in ihrer Unterordnung der

Localfarbe unter einen braunen Geſammtton, in der leichten Pinſelführung, welche die braune Untermalung theilweiſe durchſcheinen läſst, in dem ausgebildeten Helldunkel und den abgerundeten Compoſitionen auf den Einfluſs Rembrandt's hin, freilich wohl vermittelt durch A. van Oſtade, in deſſen Gemälden der vierziger Jahre wir den gleichen Einfluſs verfolgt haben. Dennoch glaube ich, daſs Jan Mienſen auch der Maler jener älteren Gemälde in Hals'ſcher Manier iſt.

Dafür ſpricht zunächſt ein äuſserer Grund: jene älteren Gemälde tragen, abgeſehen von den einfachen Bezeichnungen J. Molenaer und Jan Molenaer, die wir auch ſpäter in der Regel bei Jan Mienſen finden, einmal ein aus J, M und R verſchränktes Monogramm, welches ganz ähnlich (nur in Curſivſchrift, die inzwiſchen in den Niederlanden allgemein geworden war) auch auf den Gemälden des Jan Mienſen vorkommt. Wie dieſes Monogramm und die von mir oben im Facſimile reproducirte volle Bezeichnung, welche die Buchſtaben J und R in gleicher Weiſe mit dem M verſchränkt zeigen, zu erklären iſt, weiſs ich allerdings nicht zu ſagen.

Sodann fehlt es aber auch nicht an Bildern, welche den Uebergang der einen Richtung in die andere deutlich erkennen laſſen, und bei denen man ſehr zweifelhaft ſein würde, ob ſie dem Jan Mienſen Molenaer oder dem fraglichen älteren Maler angehören würden. Dahin gehört die Halbfigur eines rauchenden Mannes in der Städel'ſchen Galerie zu Frankfurt a. M., angeblich das Selbſtportrait des Jan Mienſen Molenaer darſtellend; es iſt dem ähnlichen gröſseren Bilde bei Herrn Morelli in Mailand noch ſehr verwandt. Mehr noch iſt dies der Fall bei einer »Geſellſchaft bei Tiſch« (bez. J. Molenaer), welche ich vor einigen Jahren in der Sammlung des Herrn Kann zu Paris ſah, ſowie in dem »Bohnenfeſt« der Galerie Liechtenſtein, bez. J. mienſen molenaer. Beide Bilder ſind heller im Ton, farbiger und trockner in der Behandlung als

die ſpäteren Bilder des Meiſters, und zeigen vor Allem auch noch kein Helldunkel. Nach Koſtüm und Behandlung ſind ſie etwa um 1640 oder wenige Jahre ſpäter entſtanden und ſchlieſsen ſich daher dem oben genannten Bohnenfeſt in der Galerie zu Kopenhagen auch in der Zeit der Entſtehung unmittelbar an. Dieſes letztere Bild zeigt — ein Beweis mehr für die Zuſammengehörigkeit ſämmtlicher Gemälde — unter den heiteren Gäſten dieſelbe junge Frauengeſtalt mit der Adlernaſe, dem friſchen Colorit und dem jovialen Lächeln, welche die Hauptfigur in zahlreichen ſpäteren Gemälden des Jan Mienſen iſt.

Der Entwickelungsgang des Jan Mienſen Molenaer würde alſo, wenn meine Annahme gerechtfertigt iſt, die nächſte Verwandtſchaft mit dem des Adriaan van Oſtade haben und ſeine Thätigkeit würde ſich für nahezu vierzig Jahre, von 1630 bis Ende der ſechziger Jahre, nachweiſen laſſen.

Mir ſcheint, mit dieſer Annahme laſſen ſich auch die wenigen biographiſchen Nachrichten am beſten zuſammenreimen. Dr. A. van der Willigen, dem wir die urkundlichen Notizen verdanken, beſtätigt die Angaben von Ampzing und Schrevelius, daſs der Haarlemer Maler Jan Molenaer der Gatte der Malerin Judith Leyſter wurde; er vermählte ſich mit ihr in Hemſtede bei Haarlem am 1. Juli 1636. Als das Datum ſeines Todes giebt van der Willigen das Jahr 1685 an. Jedoch iſt bei der Todesanzeige des damals in Haarlem verſtorbenen Jan Molenaer nicht angegeben, daſs der Verſtorbene Maler war; bei der Häufigkeit des Namens Molenaer (Müller) in Holland bleibt eine ſolche Annahme alſo mindeſtens eine wenig wahrſcheinliche Hypotheſe. Da nun ferner Schrevelius ſowohl als Ampzing, die Beide in der erſten Hälfte des Jahrhunderts in Haarlem lebten, nur Einen Maler Jan Molenaer nennen, ſo ſcheint es mir ebenſo unwahrſcheinlich, daſs faſt gleichzeitig zwei Genremaler des glei-

chen Namens und von etwa gleicher künſtleriſcher Bedeutung in Haarlem gelebt haben ſollten, als ich es für wahrſcheinlich halte, daſs eben Jan Mienſen Molenaer der Gatte der Judith Leyſter war. Die Todesanzeige des Jan Mienſen finden wir bei A. van der Willigen: er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt im September 1668 und wurde am 19. September in der Hauptkirche beſtattet; die Summe von 15 fl., welche für das Grab bezahlt wurde, beweiſt, daſs der Künſtler in guten Vermögensverhältniſſen lebte [1]).

J. Molenaer 1659 JM

Hals' berühmteſter Schüler iſt

ADRIAAN VAN OSTADE.

Wenige Jahre ſpäter geboren als Rembrandt, überlebt Oſtade denſelben noch um 16 Jahre. Nach der Ausbildung, welche der junge Künſtler unter Frans Hals erlangte, ſehen wir ihn erſt unter dem Einfluſs von Rembrandt's Kunſtweiſe zu voller künſtleriſcher Eigenart und Meiſterſchaft ſich ausbilden, während die Thätigkeit ſeiner letzten Jahre bereits die Spuren des Verfalls zeigt, welcher damals ſchon über die holländiſche Kunſt hereingebrochen war. Bei Oſtade die Zeit ſeiner Entwickelung unter Frans Hals und den dauernden Erwerb,

[1]) Die Verwechſelung des Genremalers J. M. Molenaer mit den gleichnamigen Landſchaftern, wie wir ſie bei Waagen finden, ſowie die Verwechſelung dieſer beiden Landſchaftsmaler unter einander [des Antwerpener Cornelis Molenaer, der 1564 in die Gilde trat, mit dem Haarlemer Nicolaas (Klaas) Molenaer, 1651 in die Gilde zu Haarlem aufgenommen und 1676 daſelbſt verſtorben], findet ſich in den neueſten kritiſchen Katalogen und Handbüchern nicht mehr. — Von einem Maler Bartholomeus Molenaer, welcher 1641 in die Gilde zu Haarlem trat, ſind meines Wiſſens keine Gemälde bekannt. Dagegen ſah ich beim Graf Belgiojoſo in Mailand eine deutlich E. Molenaer 1647 bezeichnete Landſchaft, den früheſten Bildern des Klaas nahe verwandt, aber kleinlicher und trockner.

welchen er aus derſelben geſchöpft hat, näher zu betrachten, bietet deſshalb noch ein beſonderes Intereſſe, weil man dieſe Periode ſeiner Thätigkeit — faſt ein volles Jahrzehnt — ganz ignorirt hat. Und doch ſind Bilder dieſer Zeit durchaus nicht ſelten; wir können den Meiſter allein in deutſchen Sammlungen, ſoweit mir bekannt, etwa in 40 Gemälden von 1630 (?), ſicher aber von 1631 bis 1639 von Jahr zu Jahr verfolgen, ſeine Entwickelung von Schritt zu Schritt beobachten. Freilich will man in öffentlichen Galerien dieſe Bilder gewöhnlich nicht als Originalwerke des Adriaan van Oſtade gelten laſſen, obgleich ſie faſt regelmäſsig bezeichnet und datirt ſind; ſo heiſst man in Dresden ein ſolches Bild Brouwer (Nro. 1209), im Belvedere zu Wien (Nro. 43, VI) und in der Akademie daſelbſt (Nro. 437) Iſack Oſtade. Die beſte Gelegenheit zum Studium dieſer Zeit bieten die Wiener Privatgalerien (namentlich die Galerie Liechtenſtein), in welchen ungefähr ein Dutzend Werke derſelben vorhanden ſind. Auch im Auslande ſind Bilder dieſer Zeit nicht ſelten, namentlich im Handel und in kleinen Sammlungen. Der Saal Lacaze im Louvre beſitzt verſchiedene charakteriſtiſche Werke der Art.

Die weſentlichen Unterſchiede dieſer erſten Periode, welche etwa mit dem Jahre 1639 ihren Abſchluſs erreicht, gegen die ſpätere Entwickelung des Meiſters liegen ſowohl in der Auffaſſung wie in der Behandlung. Statt des gemüthlichen Humors, ſtatt der Poeſie des behäbigen Kleinbürgerthums, welche den ſpäteren Bildern gemeinſam ſind, kennzeichnet dieſe früheren Arbeiten ein Streben nach Charakteriſtik, nach Leben und Bewegung, ein derber Humor im Geiſte des Hals und des Brouwer; und zwar weniger nach einer charakteriſtiſchen Ausprägung der einzelnen Individualitäten als nach der lebendigen Schilderung einer beſtimmten Scene: der Schmauſereien, Reigentänze und Raufereien ſeines ausgelaſſenen Bauernvolkes.

Seine Figuren ſind deſshalb mehr typiſch und ſelbſt mehr Caricaturen als die Geſtalten des Adriaan Brouwer. Seine Behandlung, anfangs etwas ſorgfältig und trocken, wird bald völlig frei und leicht. Die Färbung iſt von vornherein ſehr abgetönt; und zwar iſt der Ton in den erſten Bildern kühl, bläulich und hell, ſpäter blond, bräunlich und leuchtend. Ein dem Frans Hals wie ſeiner Schule durchaus fremder Zug iſt bereits in den früheſten Bildern des A. van Oſtade ſcharf ausgeprägt, nämlich das Streben nach Helldunkel, mit dem ſich zugleich ein meiſterhafter Sinn für Compoſition verbindet. Schon dieſe Eigenthümlichkeit macht es erklärlich, daſs Rembrandt's Kunſtweiſe auf den auch geiſtig ihm verwandten Meiſter nicht ohne weſentlichen Eindruck bleiben konnte. Bereits im Jahre 1637 beginnt denn auch der Einfluſs Rembrandt's ſich geltend zu machen; und zwar anfangs mehr im Machwerk, nach einigen Jahren jedoch auch in der Auffaſſung, in der Schilderung der einfachen Scenen aus dem Leben der unteren Stände, das er mit ebenſo viel Naivetät wie gemüthvollem Humor in unerreichter Meiſterſchaft zum Ausdruck gebracht hat [1]).

Adriaan van Oſtade's jüngeren Bruder Iſack (geboren zu Haarlem 1621, daſelbſt geſtorben 1649) werden wir wohl mit Frans Hals in keine directe Verbindung zu bringen haben. Um 11 Jahre jünger als Adriaan und in ſeinen früheren Gemälden deſſen Werken aus der zweiten Hälfte der dreiſsiger Jahre ſo ſehr verwandt, daſs die letzteren — wie oben ausgeführt — gradezu als Werke des Iſack zu gehen pflegen, darf derſelbe wohl mit Beſtimmtheit als Schüler Adriaan's angeſehen werden. Wenn Iſack van Oſtade daneben noch einen indirecten Einfluſs erfuhr, ſo war es durch die Werke

[1]) Als Beweis für die Bedeutung, welche das Studium der Bezeichnungen und Monogramme für die Beſtimmung der Werke, für die Kritik derſelben und ſelbſt für die Biographie eines Künſtlers haben kann, laſſe ich hier

Rembrandt's, welche gleichzeitig auch auf ſeinen älteren Bruder einen ſo nachhaltigen Einfluſs ausübten.

Der einfache Charakter, der ruhige bürgerliche Lebenslauf des Adriaan van Oſtade ſcheint den alten Künſtler-Biographen Hollands keinerlei Veranlaſſung gegeben zu haben, uns über das Verhältniſs zu Frans Hals mehr mitzutheilen als die einfache Thatſache, daſs Hals der Lehrer Oſtade's war. Um ſo mehr wiſſen dieſelben uns von den Fahrten und Streichen zu erzählen, welche Hals mit einem anderen Schüler, einem Meiſter in der Darſtellung des Bauernlebens gleich Oſtade, mit

ADRIAEN BROUWER,

ausgeführt haben ſoll. Die Quelle für dieſe Geſchichtchen, ja die Quelle für die Nachricht, daſs Brouwer überhaupt ein Schüler des Frans Hals war, iſt Houbraken, also ein verhältniſsmäſsig ſpäter Zeuge. Houbraken, geboren 1660, ſcheint ſeine Nachrichten kaum noch von perſönlichen Bekannten Brouwer's geſchöpft zu haben; er beruft ſich für dieſe auf

---

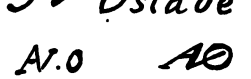
die Bezeichnungen Oſtade's in ihrer zeitlichen Folge, in der ſie ſich durch die faſt niemals fehlenden Daten auf den Bildern leicht feſtſtellen laſſen, im Facſimile folgen. In Bezug auf Oſtade's Entwickelung als Zeichner verweiſe ich auf einen Aufſatz von mir in den »Graphiſchen Künſten« 1879.

etwa bis 1635.

etwa bis 1646.

um 1640 bis 1656.

ſeit 1650.



ein Manuſcript im Beſitz der Familie Six, das ihm ein Mitglied derſelben, der Maler Nicolaus Six, zur Verfügung ſtellte. Dieſes Manuſcript erweiſt ſich aber in einzelnen Angaben Houbraken's, wie des Geburtsortes und des Todesjahres, wenn dieſe wirklich auf daſſelbe zurückgehen, ſo unzuverläſſig, daſs danach Houbraken's ganze Biographie des A. Brouwer mindeſtens mit Vorſicht aufgenommen werden muſs.

In neuerer Zeit ſind deſshalb von Seite der deutſchen Kritik, durch Dr. Wilhelm Schmidt (in ſeiner Schrift »das Leben des Malers Adriaen Brouwer« 1873) Houbraken's Erzählungen als einfache Schnurren hingeſtellt, iſt jede Beziehung Brouwer's zu Frans Hals ebenſo entſchieden in Abrede geſtellt, wie andererſeits der vlämiſche Charakter des Meiſters und damit ſeine künſtleriſche Ausbildung ausſchlieſslich in Vlandern unter dem Einfluſſe des Peter Paul Rubens behauptet worden iſt. Schmidt, dem dadurch das Verdienſt gebührt, zuerſt wieder mit allem Nachdruck die zweifellos vlämiſche Herkunft Brouwer's betont zu haben, führt für jene ſeine Anſicht gewichtige Gründe auf: Bisher iſt noch keine Urkunde ans Tageslicht gekommen, die auch nur den Aufenthalt Brouwer's in Holland bezeugte; ſeine Landsleute und Zeitgenoſſen, C. de Bie wie Bullaert, ſprechen mit keinem Worte von ſeiner Lehrzeit bei Frans Hals oder auch nur von einem Aufenthalte in Haarlem; und ebenſowenig thut dies Sandrart; endlich bezeugen die Gemälde Brouwer's in ihrer reichen Färbung und ihrer dramatiſchen Darſtellungsweiſe die vlämiſche Herkunft des Künſtlers.

Dennoch ſcheint Schmidt's Schrift mit allen dieſen Gründen die alte Ueberlieferung, daſs Brouwer ſeine Lehrzeit oder mindeſtens einen Theil derſelben in Haarlem und unter Frans Hals durchgemacht habe, noch wenig erſchüttert zu haben. Dr. Eiſenmann nahm dieſe Tradition gleich in einer Recenſion der Schmidt'ſchen Schrift in Schutz; der neueſte

Geſchichtsſchreiber der Antwerpener Malergilde, Dr. Max Rooſes, ſchlieſst ſogar A. Brouwer von ſeiner Betrachtung aus; und ſein Landsmann und Concurrent F. Jos. van den Branden nimmt in ſeinem kürzlich im »Kunſtbode« veröffentlichten Aufſatze über »Adriaen de Brouwer en Joos van Craesbeeck« (1881, S. 156 ff.), der für Brouwer's Aufenthalt in Antwerpen intereſſante neue Urkunden beibringt, Houbraken's Bericht über die Lehrzeit des Künſtlers bei Frans Hals ohne den geringſten Anſtand auf.

Ich glaube nun allerdings, die vlämiſche Herkunft, der Aufenthalt in Antwerpen während der gröſsten Zeit ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit — denn mit 24 Jahren kam er bereits nach Antwerpen —, ſowie manche vlämiſche Eigenarten in ſeinen Werken ſind zwingende Gründe für den vorwiegend vlämiſchen Charakter Brouwer's. Andererſeits ſcheinen mir aber auch Gründe genug vorzuliegen, welche die alte Anſicht bekräftigen, daſs Brouwer ſeine Lehrzeit in Holland und zwar in Haarlem unter Frans Hals durchgemacht habe.

Zunächſt erwähnen beide vlämiſche Biographen einen Aufenthalt Brouwer's in Holland: de Bie zwar nur, um daran ein paar Anekdoten zu knüpfen; Bullaert aber, der ältere Zeitgenoſſe und Landsmann Brouwer's, welcher nach den neuerdings gefundenen Urkunden über den Künſtler ſich ſehr gut informirt zeigt, ſagt ausdrücklich: »ayant demeuri quelque temps en Hollande il vint à Anvers.« Ein wichtiges Moment, das für den Aufenthalt Brouwer's in Holland ſpricht, iſt ſodann der Umſtand, daſs ſich ſchon bei ſeinen Lebzeiten, namentlich aber in der Zeit bald nach ſeinem Tode eine beträchtliche Zahl ſeiner Werke in Holland nachweiſen laſſen. Beſaſs doch Rembrandt allein nach ſeinem Inventar vom Jahre 1654 ſechs Gemälde Brouwer's, zwei Copien nach ſolchen und eine Mappe mit Handzeichnungen deſſelben, alſo etwa ebenſoviel Werke, wie von der Hand ſeiner nächſten

holländiſchen Freunde. Die beträchtliche Zahl von Gemälden Brouwer's, die Gerard Hoet's Auctionsverzeichniſſe aus dem Ende des ſiebenzehnten und vom Anfange des achtzehnten Jahrhunderts aufweiſen, laſſen darauf ſchlieſsen, daſs ſich die Mehrzahl derſelben und darunter ſeine berühmteſten Werke damals in Holland befanden. Bei keinem anderen vlämiſchen Künſtler, ſelbſt bei einem Teniers, der doch in ſeiner langen Lebenszeit faſt die zehnfache Zahl von Gemälden ſchuf, iſt dies in gleichem Maſse der Fall. Dabei muſs noch beſonders berückſichtigt werden, daſs während der Dauer des ſpaniſch-holländiſchen Krieges, in welchen ja die Lebenszeit Brouwer's fällt, überhaupt nur verhältniſsmäſsig wenige Bilder aus den ſpaniſchen Niederlanden nach Holland kamen und umgekehrt.

Für Brouwer's Aufenthalt in Holland, ſpeciell in Haarlem, ſpricht ſchlieſslich noch ein äuſseres Beweisſtück, das Zeugniſs eines wenig jüngeren niederländiſchen Künſtlers, des Mattys van den Bergh, in der Aufſchrift auf einer ſeiner Zeichnungen im Berliner Kupferſtichkabinet. Das in Feder ausgeführte Blatt, das einen Bauerntanz auf einem Dorfplatze darſtellt, trägt von der Hand des Zeichners die Inſchrift: VV Bergh, 20. Juny 1659. Adrian Brouwer Haarlemenſis inventore [1]). Die Erinnerung an den Aufenthalt Brouwer's in Haarlem war alſo noch ſo lebendig, daſs ſchon zwei Jahrzehnte nach deſſen Tode die Anſicht verbreitet war, der Künſtler ſei ein Haarlemer Kind geweſen. Wer dieſer Zeichner Mattys van den Bergh war, vermag ich

[1]) Das doppelte V in dem Namen des Künſtlers weiſs ich mir nicht zu erklären. Er zeichnet ſich ſonſt einfach V. BERGE, V. BERGHE oder V. BERGH; ſein ganzer Name findet ſich nur auf der Rückſeite einer Zeichnung in Dresden. Die Uebereinſtimmung aller dieſer Zeichnungen unter ſich läſst nicht daran zweifeln, daſs ein und derſelbe Künſtler ſie ausführte.

leider nicht anzugeben. Verſchiedene gleichnamige Künſtler begegnen uns im ſiebenzehnten Jahrhundert in Haarlem; unter ihnen aber keiner mit dem Vornamen Mattys. Mir iſt er nur durch eine Reihe mit dem Namen bezeichneter Federzeichnungen bekannt, die faſt ſämmtlich Gemälde vlämiſcher und holländiſcher Meiſter reproduciren. Da die Daten auf denſelben bis zum Jahre 1649 hinaufreichen, ſo ſtand der Künſtler alſo im Lebensalter dem A. Brouwer nicht ſehr fern, und iſt uns deſshalb ſein Zeugniſs von beſonderem Werth.

Nicht zu unterſchätzende innere Gründe für den Zuſammenhang Brouwer's mit der holländiſchen Malerei liegen auch darin, daſs derſelbe nicht nur einen weſentlichen Einfluſs auf verſchiedene wenig jüngere holländiſche Genremaler ausübte, ſondern daſs wir ſeine Vorbilder mehr in den älteſten holländiſchen Genremalern finden als in den gleichzeitigen vlämiſchen Meiſtern.

Nehmen wir aus allen dieſen Gründen mit Recht an, daſs Brouwer in Holland und zwar in Haarlem ſeine Lehrzeit und erſte Thätigkeit durchmachte (ſpäter iſt ein längerer Aufenthalt in Holland ausgeſchloſſen, weil Brouwer ſeit 1631 urkundlich ununterbrochen in Antwerpen zu verfolgen iſt), ſo ſcheint mir auch der Zweifel an der Mittheilung Houbraken's und ſeines Gewährsmannes Six, daſs der gröſste Meiſter Haarlem's in jener Zeit, daſs Frans Hals ſein Lehrer geweſen ſei, ſchon äuſserlich nicht hinlänglich begründet. Eine ſolche Thatſache, an die ſich zahlreiche Anekdötchen anknüpfen, durch die Adriaen Brouwer ebenſo ſehr wie durch ſeine Werke im lebendigen Andenken ſeiner Landsleute blieb (ſind ſie doch heute noch Volkstradition in Antwerpen!), wird nicht einfach aus der Luft gegriffen. War wohl irgend ein anderer Maler ſo angethan, das Genie Brouwer's in ſeine richtige Bahn zu weiſen, wie Frans Hals? Wie ſehr er die Eigenart ſeiner Schüler zu reſpectiren wuſste, ſehen wir ja

vor Allen an A. van Oſtade. Sein vlämiſches Talent für abgerundete Compoſition, für dramatiſche Auffaſſung, bewegte Darſtellungsweiſe und reiche und harmoniſche Färbung konnte alſo Brouwer trotz ſeinem Lehrer entwickeln, dem dieſe Eigenſchaften mehr oder weniger abgingen: aber für ſeine Meiſterſchaft in der individuellen Auffaſſung und für die Beherrſchung der Farbe durch den Ton, die beide durchaus nicht vlämiſche Eigenthümlichkeiten ſind, konnte Brouwer ebenſo wenig wie für den ächten Humor und die maleriſche Behandlung einen beſſeren Meiſter finden, als grade Frans Hals. Wir können auch in der That ſeinen Einfluſs nicht nur im Allgemeinen in Brouwer's Werken verfolgen, ſondern einzelne derſelben offenbaren uns denſelben noch in beſonders deutlicher Weiſe. Wir halten uns daher für berechtigt, nach wie vor Adriaen Brouwer unter den Schülern des Frans Hals aufzuzählen, und wenn er auch ſeinen Platz in der Geſchichte der vlämiſchen Malerei finden muſs, doch auf den Einfluſs, welchen er von Holland, ſpeciell von Frans Hals erhalten hat, im Vorbeigehen aufmerkſam zu machen.

4. Die Architekturmalerei unter dem Einfluffe des Frans Hals.

In einzelnen Bildniſſen des Frans Hals, wie namentlich in mehreren der groſsen Schützenſtücke im Muſeum zu Haarlem, in dem groſsen Bildniſs des Trippenhuis, das ihn und ſeine zweite Gattin darſtellt, im Portrait des Heythuyſen bei Fürſt Liechtenſtein, in dem kleinen Familienbildniſs bei Dubus de Giſigny u. ſ. f., hat derſelbe im Grunde mehr oder weniger ausgedehnte Gebäude oder Theile von ſolchen, meiſt in landſchaftlicher Umgebung wiedergegeben. Dieſe Paläſte, Vorhallen oder Portiken mit den ſich daran ſchlieſsenden Parkanlagen, die mit auſserordentlichem Geſchick zur Verſtärkung der decorativen Wirkung des Gemäldes angebracht ſind, konnten durch den Reiz ihrer maleriſchen und ſelbſt tektoniſchen Bildung und Erfindung ein geringes Talent wohl dazu reizen, ſich der maleriſchen Darſtellung von Bauwerken ausſchlieſslich zu widmen.

In der That erkennen wir in den architektoniſchen Motiven jener Gemälde des F. Hals, auch abgeſehen von der Auffaſſung und maleriſchen Behandlung, das Vorbild für die Gemälde eines der bekannteſten holländiſchen Architekturmaler, des

DIRCK VAN DELEN,

der bisher unbeſtritten Schüler des Frans Hals genannt wurde.

Schon die gleichzeitigen Biographen (C. de Bie, S. 281) beſchäftigen ſich ausführlicher mit ihm; und durch neuere Forſchungen ſind einzelne intereſſante Details hinzugekommen, durch welche die Dauer ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit bis zum Jahre 1669 feſtgeſtellt iſt. Aus den Bezeichnungen ſeiner Bilder geht auch hervor, daſs von den Angaben, die die Geburt des Künſtlers in das Jahr 1607 oder 1635 verſetzen, nur die erſtere richtig ſein kann, da wir bereits ein Bild aus dem Jahre 1627 beſitzen. In neueſter Zeit hat Dr. Wilhelm Schmidt darauf aufmerkſam gemacht, daſs der Wortlaut der Stelle des de Bie, auf Grund deren man den Künſtler für einen Schüler des Frans Hals erklärt, logiſcher Weiſe nicht auf ihn, ſondern vielmehr auf Philips Wouwerman zu beziehen ſei. Dies iſt allerdings richtig. Aber abgeſehen davon, daſs bei einem Schriftſteller wie de Bie ein derartiger Mangel an Logik gar nicht auffallen kann (ſeine Bemerkung über Ph. Wouwerman wäre dann nur als in Parenteſe gemacht zu denken), zeigt das früher am Schluſs der Biographie des Frans Hals erwähnte Bild des Hiob Berck-Heyde im Haarlemer Muſeum, welches das Atelier des Frans Hals darſtellt, unter den Schülern des bejahrten Meiſters auch den Dirck van Delen. Ebenſoſehr ſpricht der Charakter der Gemälde desſelben, wie der Umſtand, daſs grade die Meiſter aus dem Kreiſe der Hals'ſchen Schüler und Nachahmer die Gemälde des Delen ſtaffirt haben, für die alte, auch von Houbraken (allerdings wohl auf Grund von de Bie's zweideutigem Text) wiedergegebene Anſicht, daſs Delen wirklich Schüler des Frans Hals war.

Die Anzahl der uns erhaltenen Werke des Meiſters iſt nicht ſehr bedeutend; und da dieſe Bilder obenein ſehr zerſtreut ſind, ſo hat man in neuerer Zeit den Meiſter zu wenig beachtet und nicht genügend geſchätzt. D. v. Delen wählt ſich zur Darſtellung groſse freie Räume: Prachtgemächer, Höfe von

Paläſten, die von Säulenhallen umgeben ſind, oder denen ſich franzöſiſche Parkanlagen anſchlieſsen, zuweilen auch weitläufige Hallenkirchen. Ein helles, gleichmäſsiges Tageslicht beleuchtet dieſe Räume, deren Wände und Fuſsböden, deren Decken von der bunten Pracht der ſchönſten Steinarten, von farbigem und vergoldetem Holzgetäfel erglänzen. Durch ſeine friſchen Farben, durch ſeine flüſſige und leichte Behandlung und einen äuſserſt feinen Luftton weiſs uns der Meiſter dieſe Prachtbauten in ihrem charakteriſtiſchen Barockſtyl und ihrer heiteren äuſserlichen Pracht ſo anziehend zu ſchildern, daſs wir feinere architektoniſche Durchbildung und das Gefühl des Wohnlichen kaum für ſie verlangen, ſo wenig wir uns vor den Bildniſſen des Frans Hals, vor den Geſellſchaftsſtücken ſeiner Schüler durch das Bewuſstſein werden ſtören laſſen, daſs ihnen ein tieferes Gemüthsleben abgeht. Wie vortrefflich dieſe Räume des D. v. Delen mit der Welt zuſammenpaſſen, die uns Hals und ſeine Schüler ſchildern, beweiſen uns eine Reihe von Gemälden dieſes Architekturmalers, welche durch A. Palamedes, Dirck Hals, Codde und andere Schüler des Frans Hals ſtaffirt ſind, für deren Bilder van Delen ſeinerſeits gelegentlich die architektoniſchen Hintergründe malte. Von den öffentlichen Sammlungen Deutſchlands beſitzen Berlin (vom Jahre 1647), Augsburg (datirt 1632) und Braunſchweig (datirt 1635, auſserdem ein nicht zweifelloſes Kircheninterieur) je ein Bild, Wien zwei Bilder des Meiſters. Die beiden letzteren, von denen das eine vom Jahre 1640 datirt iſt, gehören zu den an Umfang wie an Kunſtwerth ausgezeichnetſten Bildern des Künſtlers. Ein miniaturartiges Bild im Archiv zu Frankfurt a. M.; ein Kircheninterieur unter falſchem Namen in der Galerie zu Mannheim (Nro. 81); in Lütſchena das Innere einer Kirche vom Jahre 1643.

Die Gemälde, welche mir in Privatſammlungen und in

den Galerien des Auslandes bekannt ſind, umfaſſen nach ihren Daten den Zeitraum von 1627 bis 1669. Die namhafteſten darunter ſind: im Louvre ein Palaſthof mit Ballſpielern (datirt 1628), drei Bilder in der Galerie zu Lille (eines datirt 1638, ein anderes mit Staffage von D. Teniers); in der Ermitage zu St. Petersburg: der Eingang eines Palaſtes (datirt 1667), das Innere des Tempels zu Jeruſalem (datirt 1627) und ein Saal mit feſtlich geſchmückter Geſellſchaft (von A. Palamedes); ein ähnliches Motiv in Stockholm (datirt 1631); die Anſicht einer Straſse in der Galerie zu Kopenhagen (datirt 1636); in Rotterdam der Vorplatz eines Palaſtes und eine Geſellſchaft in einem Feſtſaal (datirt 1636); im Mauritshuis im Haag der Feſtſaal im Binnenhof (datirt 1647, ſtaffirt angeblich von A. Palamedes) und ein ähnliches Bild ebenda bei Baron Steengracht (datirt 1643); im Muſeum zu Antwerpen ein intereſſantes groſses Bild mit Staffage von Boeyermans, welches der Künſtler der Lucasgilde zum Geſchenk machte; in England ein kleines Interieur, in der Art des Steenwyck und offenbar eines ſeiner früheſten Werke (um 1625), im Fitzwilliam-Muſeum zu Cambridge (Nro. 165); verſchiedene Bilder im Privatbeſitz wie bei Mrs. Hope (eine Kirche, datirt 1629), Mr. Galton (zwei Bilder von A. Palamedes und von van Herp ſtaffirt), Duke of Bedford (1653, ſtaffirt von A. Palamedes), Lord Bute (eine Halle mit Niederblick in eine Landſchaft, um 1670), ſämmtlich in London u. ſ. w.

Dem Dirck van Delen kommt ein wohl nur wenige Jahre älterer vlämiſcher Architekturmaler, Bartholomaeus van Baſſen, in verſchiedenen ſeiner Werke auffallend nahe. Dieſe Verwandtſchaft läſst ſich zum Theil wohl auf eine Wechſelwirkung zwiſchen beiden Meiſtern zurückführen: wie Delen nach der Staffage von van Herp, Boeyermans und Teniers, die mehrere ſeiner Bilder aufzuweiſen haben, einen zeitweiligen,

jetzt auch urkundlich beglaubigten, Aufenthalt in Antwerpen genommen haben muſs und hier neben Steenwyck die Gemälde des van Baſſen ſtudirte, ſo ſehen wir andererſeits in den Bildern des van Baſſen Staffage von holländiſchen Meiſtern, und läſst ſich in der That urkundlich ſein Aufenthalt im Haag und in Delft nachweiſen. Die hellere Färbung, die einfacheren architektoniſchen Formen in dieſen Gemälden dürfen wir daher wohl dem Einfluſſe der holländiſchen Malerei, wie ſie ſich unter der Leitung des Frans Hals entwickelt hatte, zuſchreiben.

5. Das Stillleben unter dem Einfluſſe des Frans Hals.

Wie uns in den meiſterlichen architektoniſchen Hintergründen auf einer Reihe von Portraitſtücken des Frans Hals die Vorbilder für die Architekturſtücke des Delen erhalten ſind, ſo erkennen wir auch in den reichbeſetzten Tafeln ſeiner Schützenfeſte, in den Fiſchkörben ſeiner Schifferbuben und Fiſcherdirnen die Vorbilder für die Stillleben ſeiner Schüler, da uns leider eigentliche Stillleben von ihm ſelbſt (ein Katalog vom Jahre 1634 erwähnt eine »Vanitas« von der Hand des Frans Hals) nicht mehr erhalten ſind. Nicht Blumen- oder Fruchtſtücke zur Erfriſchung des Auges, zur heimlichen Ausſchmückung des Zimmers, ſondern auch hier bieten Gegenſtände der äuſseren Pracht und des Genuſſes oder rein maleriſches Geräth die Vorwürfe für die Schüler des Frans Hals. Silberne und goldene Prachtgefäſse oder wohl beſetzte Frühſtückstiſche — die Freude und Luſt jener Halbwelt, welche die Geſellſchaftsmaler ſchildern —, oder, den derben Sittenbildern aus dem Bauernſtande entſprechend, Körbe mit Fiſchen und Krebſen und maleriſche Winkel von Hütten und Ställen mit allerlei buntem Gerümpel geben die Motive für die Gemälde dieſer Meiſter ab. Wie in dem Sittenbilde der Hals'ſchen Schule, ſo miſchen ſich auch hier die äuſserſten Gegenſätze: Lumpen liegen zwiſchen den Prachtgeräthen, und Edelſteine leuchten aus altem Gerümpel

hervor. Mit Vorliebe behandeln ſie die Darſtellung einer ſogenannten Vanitas, d. h. die Zuſammenſtellung von Gegenſtänden, welche auf die Vergänglichkeit des Lebens Bezug haben — alſo ein Motiv, welches für den Charakter des holländiſchen Volkes ſehr bezeichnend iſt, das täglich den Gefahren ausgeſetzt im Glauben an die Beſtimmungen des Schickſals unbeſorgt dem Tode ins Auge ſieht und ſich ruhig an denſelben erinnern läſst.

Wir haben dieſe Schüler des Frans Hals, welche Stillleben malten, faſt ſämmtlich bereits als Bildniſs- oder Genremaler kennen gelernt; durch Bilder, die auf uns gekommen, ſind uns der jüngere Frans Hals und Pieter Roeſtraeten als Stilllebenmaler bekannt, durch Ueberlieferung auch Willem Hals und Jan Hals.

Der bedeutendſte unter ihnen iſt

FRANS FRANSZ. HALS,

deſſen Stärke weniger in ſeinen Genrebildern als grade in ſeinen Stillleben liegt, wenn wir anders das Monogramm auf denſelben

— nach dem Vorgange des Herrn Barthold Suermondt — richtig entziffern. Allerdings kommt daſſelbe auf keinem ſeiner bildniſsartigen oder ſittenbildlichen Gemälde vor; da aber in der That ſämmtliche Buchſtaben des Namens und Vornamens darin enthalten ſind, und zwar nur dieſe, ſo iſt die Hypotheſe des Herrn Suermondt eine ſehr anſprechende, auch abgeſehen davon, daſs der Charakter jener Bilder auf's Deutlichſte einen Schüler des alten Frans Hals verräth.

Die Bilder, welche mir bekannt ſind, ſind die folgenden: In der Berliner Galerie (datirt 1640), mit der Sammlung

Suermondt erworben, ein Tiſch, auf welchem ein Teller mit Mandarinen und ſilberne Prachtgeräthe aller Art mit Büchern, Schmuckgegenſtänden und anderem maleriſchem Geräth zuſammengeſtellt ſind; in Wiedergabe der Stoffe, leuchtender Färbung, in dem äuſserſt feinen ſchwärzlichen Ton und maleriſcher Behandlung das Hauptwerk des Künſtlers. In der Galerie zu Carlsruhe (Nro. 358 und 359) befinden ſich zwei vom Jahre 1637 und 1638 datirte Stillleben, das Innere von Ställen, worin in maleriſchem Durcheinander Stallgeräthe, Meſſinggefäſse u. ſ. f. zuſammengeworfen ſind, ähnlich wie auf manchen Bildern des Cornelius Saftleven, der vielleicht hier ſein Vorbild fand. Ein anderes kleines Bild der Art beſitzt die Galerie zu Königsberg (datirt 1638), blonder im Ton und leichter behandelt als die Carlsruher Bilder. Ein gleicher Gegenſtand im Beſitz des Herrn Commerzienrath Zſchille in Dresden iſt geringer. Ein treffliches Fiſchſtück (datirt 1643) iſt mit W. Burger's Sammlung in den Beſitz von Madame Lacroix in Paris gekommen. Daſſelbe reihte ſich den Darſtellungen von Fiſchen auf dem Häringshändler bei Lord Northbrook, den Fiſchermädchen und Knaben im Muſeum zu Antwerpen, bei Herrn Carſtanjen in Berlin u. ſ. f. unmittelbar an. Von mehreren Bildern aus kürzlich verſteigerten Sammlungen weiſs ich leider den derzeitigen Aufbewahrungsort nicht anzugeben: ſo von einer dem Berliner Bilde nahekommenden Vanitas der früheren Sammlung Goldſchmidt im Haag (datirt 1644). Eine gröſsere Vanitas in Combe Abbey in England, Stücke einer Rüſtung neben einem Todtenkopf, Leuchter und anderem Geräth darſtellend, in einem feinen ſchwärzlichen Ton gehalten und kräftig behandelt, möchte ich zwiſchen F. Fz. Hals und P. Roeſtraeten fraglich laſſen.

Maleriſche Anordnung, meiſterhafte Wiedergabe des Stofflichen, namentlich der Silbergeräthe und der Fiſche,

breite Behandlung und feine Andeutung der Färbung bei einem klaren, graulichen oder ſchwärzlichen Geſammtton, wie wir ihn in den gleichzeitigen Gemälden des alten Hals finden, zeichnen die meiſten dieſer Stillleben aus. Freilich finden ſich charakteriſtiſcher Weiſe — wie ja überhaupt unter den Gemälden der ganzen Schule des Frans Hals — auch einzelne darunter, in denen der Künſtler in flüchtiger Schnellmalerei mehr für raſche Füllung des leeren Geldbeutels als für Befriedigung des künſtleriſchen Bedürfniſſes beſorgt geweſen zu ſein ſcheint [1]).

Von den beiden jüngeren Söhnen des alten Frans Hals, von Jan und Willem Hals, welche nach Houbraken's Angabe Stillleben malten, iſt mir bisher kein bezeichnetes Gemälde begegnet.

Dem Frans Frz. Hals am nächſten ſteht

PIETER ROESTRAETEN,

welchen Houbraken gleichfalls ausdrücklich unter den Schülern des alten Hals nennt. Die Motive ſeiner ſeltenen Gemälde ſind die gleichen: ſilberne Prachtgefäſse oder ein wohlbeſetzter Frühſtückstiſch. In der Behandlung und Anordnung, in der Färbung und dem kühlen, ſchwärzlichen Ton iſt er dem jüngeren Frans Hals ganz verwandt aber weniger geiſtreich, nüchterner und trockener. Das einzige mir in einer öffentlichen Sammlung bekannte Gemälde befindet ſich in Hamptoncourt, allerlei Geräthe, darunter verſchiedene prachtvolle ſilberne Kannen und Schüſſeln auf

---

[1]) Das Handzeichnungskabinet des Braunſchweiger Muſeums beſitzt eine kleine Zeichnung auf Pergament mit dem oben angegebenen Monogramm und dem Datum 1642, Kühe auf der Weide. Auffaſſung und Behandlung ſind nüchtern und beweiſen, daſs weder die Landſchaft noch die Schilderung des Viehes Sache des Künſtlers war. Dieſe Zeichnung läſst ſich etwa dem P. Verbeecq vergleichen.

einem Tiſche; leider theilweiſe geputzt. Ein gleichfalls ſchadhaftes geringeres Bild, einen Frühſtückstiſch darſtellend, beſitzt Herr Maler Hertel in Berlin, bezeichnet und datirt.

Dieſen Schülern des Frans Hals ſchlieſsen ſich verſchiedene bekanntere Meiſter des Stilllebens ſo nahe an, daſs wir, wenn ſie uns auch nicht als Schüler des Frans Hals bezeugt ſind, doch direct oder indirect eine Beeinfluſſung von ſeiner Seite annehmen dürfen. Die Motive, die Art der Anordnung und Behandlung, das Vorherrſchen eines einheitlichen, graulichen oder bräunlichen Tones ſind ihnen mit den genannten Meiſtern gemeinſam.

Der bekannteſte unter dieſen Künſtlern iſt

WILLEM CLAASZ. HEDA,

deſſen Berührung mit Frans Hals uns dadurch bezeugt iſt, daſs er, wenig jünger als dieſer, gleichfalls ein Haarlemer war und in Haarlem lebte [1]).

Seine Gemälde ſind ziemlich zahlreich und weit verbreitet (beſonders gute in Dresden, München, Schwerin, Bamberg), und der Künſtler iſt ſo allgemein bekannt, daſs ich nicht weiter auf ihn einzugehen brauche. Hier ſei nur darauf hingewieſen, daſs in ſeinen Bildern, die uns eine Zuſammenſtellung von Prachtgefäſsen, Tiſchgeräthen und den Beſtandtheilen eines Frühmahls zeigen, Motiv wie Anordnung, Behandlungsweiſe und die helle Färbung in dem einfarbigen, klaren, grauen Geſammtton mit den Gemälden des Frans Hals ſelbſt und ſeiner eben genannten Schüler die nächſte Verwandtſchaft haben, und daſs dieſe daher auch wohl theilweiſe dem Heda als Vorbilder dienten.

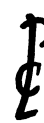
---

[1]) Für ſeine Jugendzeit, in welcher er ſich in verſchiedenen Gegenſtänden verſucht zu haben ſcheint, iſt eine Zeichnung des Braunſchweiger Muſeums von Intereſſe. Sie ſtellt den jugendlichen Johannes den Täufer dar, ſitzend und das Rohrkreuz in der Rechten; bez. W. C. HEDA. 1626.

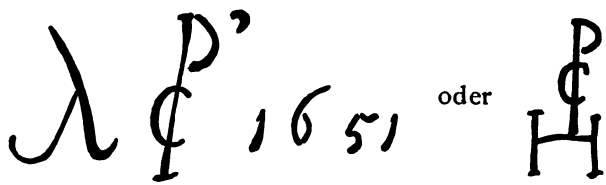
Dem Claasz Heda oft zum Verwechſeln ähnlich iſt der

MONOGRAMMIST C. P.,

gewöhnlich Cornelis Pierſon, auch C. Pottenburg oder Catharina Peeters genannt. Mit dem erſtgenannten Stilllebenmaler, über welchen Houbraken genauere biographiſche Angaben macht, kann er unmöglich eine Perſon ſein, da Cornelis Pierſon erſt im Jahre 1633 geboren wurde, während von dem Monogrammiſten C. P. bereits vom Jahre 1624 an Gemälde bekannt ſind. Aus demſelben Grunde iſt der Name Pottenburg für ihn unſtatthaft. Und Catharina Peeters, die Schweſter der bekannten Marine- und Landſchaftsmaler Bonaventura, Jan und Gillis Peeters in Antwerpen, führt in der That, wie vier ihrer Bilder im Muſeo del Prado zu Madrid beweiſen, das gleiche Monogramm und malt Stillleben von ganz gleichen Motiven wie unſer Monogrammiſt; aber ihr vlämiſcher Charakter verräth ſich im Gegenſatz gegen den letzteren deutlich in der Art der Anordnung, der Behandlung und dem Mangel an Ton und Helldunkel. Das Monogramm deſſelben iſt in der Regel ein in ein P verſchränktes C



in dem der Verfaſſer des alten Caſſeler Katalogs den Georg Pencz entdecken wollte, obgleich das Datum 1633 neben dem Monogramm ſteht. Gelegentlich kommt das Monogramm in etwas veränderter Form vor, wie



In erſterer Form auf einem Bilde im Privatbeſitz zu Braunſchweig (Herrn Bardenwerper) und ähnlich im Amalienſtift zu Deſſau. Irrthümlich hat Herr Inſpector Müller bei Beſprechung des letzten Bildes das Häkchen über dem P als ein o genommen und daraus auf den Namen Pottenburg geſchloſſen, eine Ableitung, die ſchon als ſolche in der holländiſchen Sprache jener Zeit ganz ungewöhnlich wäre. Das zweite jener Monogramme fand ich auf einem Bilde im Beſitz des holländiſchen Geſandten zu Madrid, Ihr. de Stuers.

Es ſcheint noch einen zweiten Stilllebenmaler C. Pierſon gegeben zu haben; wenigſtens trägt ein gröſseres Gemälde des Haarlemer Muſeums die volle Bezeichnung C. Pierſon f. Es ſtellt Waffen dar, welche auf einer hellen Wand aufgehängt ſind; nach der Art der Behandlung und Färbung, dem hellen, graulichen Ton iſt das Bild in den dreiſsiger Jahren des ſiebenzehnten Jahrhunderts entſtanden. Der Maler kann alſo nicht mit dem 1633 geborenen Blumenmaler Cornelis Pierſon identiſch ſein.

Ich erwähnte bereits, daſs die Bilder des Monogrammiſten C. P.[1]) mit denen des Heda zum Verwechſeln ähnlich ſind und in der That oft verwechſelt werden. Meiſt zeigen ſie uns einen Tiſch, auf dem ein frugales Frühſtück: Brod, eine Schnitte Butter, ein Häring, einige Oliven, eine Stange Braunbier, ein Zinnkrug, eine Thonpfeife und dergleichen

[1]) Mein Freund Bredius theilt mir ſoeben eine neue intereſſante Entdeckung mit, an denen er bei ſeinen raſtloſen archivaliſchen Studien eine ſo reichliche Ernte macht. Es ſcheint, daſs damit die Löſung des Monogrammes C. P. gefunden iſt. In dem Verzeichniſs einer Bilderverſteigerung vom Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts kommen nämlich Bilder des Pieter Claasz van Haarlem, Vater des berühmten Claas Berchem, vor, welche nach der Beſchreibung genau den Motiven der mit dem Monogramm C. P. bezeichneten Bilder entſprechen. Da nun Houbraken in ſeiner Biographie des Nicolaus Berchem deſſen Vater Pieter Claasz als erſten Lehrer Berchem's nennt und ausdrücklich bemerkt, daſs er Stillleben mit Frühſtücken u. dergl. gemalt habe, ſo iſt Bredius' Annahme, Pieter Claasz ſei der Monogrammiſt P. C., in der That ſehr wahrſcheinlich.

angerichtet ſind. Gelegentlich bilden Früchte, namentlich Trauben (ſo in dem groſsen Berliner Bilde aus der Sammlung Suermondt), den Hauptbeſtandtheil oder es miſchen ſich Gefäſse aller Art, aus Silber, Zinn oder Glas, zu den Beſtandtheilen des Mahles. Zuweilen ſind derartige Geräthe auch allein dargeſtellt, wie in dem früheſten bekannten Gemälde des Meiſters, in der Dresdener Galerie. Dieſes Bild zeigt im Grunde ein Schloſs mit einem Parke, worin ein junges Paar luſtwandelt, ganz ähnlich, wie wir es auf Bildern des Dirck Hals (z. B. in den Bildern bei Herrn von Lippmann und im Louvre) oder des Frans Hals ſelbſt (im Selbſtportrait in Amſterdam und im Bildniſs des Heythuyſen bei Fürſt Liechtenſtein) ſehen. Von Heda unterſcheidet der Künſtler ſich in der Regel durch einen mehr bräunlichen Geſammtton, noch ſtärkeres Zurücktreten der Localfarben, ſowie durch feine leichtere und dünnere Behandlungsweiſe, welche die braune Untermalung in den Schatten vielfach durchſcheinen läſst, und durch ein ſtärkeres Helldunkel, welches den ſpäteren Bildern, wohl unter Rembrandt's Einfluſs, zuweilen einen höchſt wirkungsvollen und maleriſchen Reiz verleiht.

Die Bilder des Künſtlers ſind häufig, namentlich auch im Privatbeſitz. Von den öffentlichen Sammlungen Deutſchlands beſitzen Berlin, Dresden, München, Schwerin, Caſſel, Bamberg (Städtiſche Galerie), Würzburg (Univerſität) und andere Galerien je eines oder mehrere Gemälde des Meiſters. Im Haag iſt kürzlich für das Mauritshuis ein groſses wirkungsvolles Bild des Meiſters (datirt 1644) erworben, das über der echten Bezeichnung das gefälſchte Monogramm des F. Hals trägt. In England und Frankreich wie überhaupt im Auslande fehlt der Meiſter in den öffentlichen Galerien faſt gänzlich. Dagegen wird der Fremde in Italien in der Galerie Manſi in Lucca, die allerdings durch Erbſchaft aus Holland dahin gekommen ſein ſoll, durch zahl-

reiche Gemälde des Meiſters überraſcht: ich zählte deren neun mit Daten aus den Jahren 1627 bis 1653.

Die Zeit der Thätigkeit des Monogrammiſten P. C. läſst ſich nach den Jahreszahlen auf mir bekannten Gemälden zwiſchen die Jahre 1624 und 1653 ſetzen.

Dem Heda und Pieter Claasz nahe verwandte Künſtler ſind Gabron und der ſeltene Laurens Kraen. Von letzterem ſah ich Bilder auf Verſteigerungen in Berlin und Holland; darunter eines datirt 1651.

An Heda und den Monogrammiſten P. C. ſchlieſsen ſich mehrere Künſtler in der frühen Zeit ihrer Entwickelung an. So

JURIAAN VAN STREECK

in einem trefflichen Frühſtück der Schweriner Galerie von 1649, einem ähnlichen Bilde mit allerlei Prachtgeräthe in der Berliner Galerie (z. Z. im Depot) u. a. m. Auch

EVERT VAN AELST

begann, ſo ſcheint es, mit Stillleben dieſer Art; ſo ſah ich im Kunſthandel in Berlin ein kleines Frühſtück, bezeichnet E. v. aelſt 164., das dem Meiſter P. C. ganz nahe verwandt war.

Ein Maler, den wir ſchon in ſeinen Genrebildern dem Kreiſe der Nachfolger des Frans und Dirck Hals angereiht haben,

PIETER POTTER,

begegnet uns auch in einzelnen Stillleben als ein Künſtler der Richtung des Frans Hals, jedoch in einer von den bisher genannten Stilllebenmalern etwas abweichenden Weiſe. Die mir bekannten Bilder dieſer Art ſtellen ſämmtlich eine Vanitas vor: Todtenſchädel, Stundenglas, Globus neben Büchern, Geldbeutel und dergleichen auf einer Tiſchplatte zuſammenliegend. Sie ſind in kleinem Format gehalten, ſehr geſchloſſen in der Beleuchtung, in einem kühlen bräunlichen Geſammtton, in welchem die Localfarben kaum angedeutet

ſind, von leichter, geiſtreicher Behandlung. Eines dieſer Bilder, ein Werk von groſser Feinheit (datirt 1636), iſt mit der Sammlung Suermondt in die Berliner Galerie gekommen. Durch gröſsere Klarheit, Helligkeit und Leichtigkeit der Behandlung wird daſſelbe noch übertroffen durch ein Bild des gleichen Gegenſtandes in der Galerie van Hoop zu Amſterdam, datirt 1646 (oder 1645?), und ein ähnliches Bild im Beſitz des Herrn E. von Miller in Wien, der es in der Verſteigerung Gſell erwarb. Auffallend flüchtig iſt dagegen ein ähnliches Bild vom Jahre 1638 im Beſitz des Herrn Remy van Haanen, ebenfalls in Wien; beſſer, wenn auch nicht hervorragend, war ein Stillleben, das 1872 in Amſterdam in Arti et Amicitiae ausgeſtellt war (Kat. Nro. 194).

P Potter f 1636

Dem Pieter Potter ſteht ein Künſtler ganz nahe, den ich nur nach der Aufſchrift auf Einem Bilde, in der Galerie zu Madrid, kenne

P. VAN STEENWYCK.

Bei gleichem Gegenſtande, ähnlicher Auffaſſung und Färbung iſt die Behandlung doch weniger maleriſch als bei P. Potter.

Wie Gerard Terborch während ſeiner Lehrzeit in Haarlem, angezogen durch Stillleben dieſer Maler aus dem Kreiſe des Frans Hals, in ſeiner »Conſultation« der Berliner Galerie (datirt 1635) ein kleines Meiſterwerk dieſer Art geſchaffen hat, und wie in ganz anderer Weiſe ſein Fiſchhändler vom Jahre 1665 ein dem Frans Hals nahekommendes Stillleben von Fiſchen aufweiſt, haben wir bereits oben erwähnt, als wir den Einfluſs des F. Hals auf die Entwickelung des Terborch im Allgemeinen zu verfolgen ſuchten.

Auch der gröſste Meiſter des Stilllebens unter den holländiſchen Künſtlern, der Utrechter

JAN DAVIDSZ DE HEEM,

gehört in ſeiner früheſten Entwickelung dieſem Kreiſe der Stilllebenmaler an, dem er alſo auch wohl mindeſtens einen Theil ſeiner künſtleriſchen Ausbildung verdankt. Leider ſind uns nur einige wenige Bilder dieſer Zeit erhalten: In der Galerie zu Gotha (IX, 3) ein kleines Frühſtück, bezeichnet Johannes de Heem 1628, das früheſte mir bekannte Datum auf Bildern des Meiſters. Ein aus demſelben Jahre datirtes Stillleben hatte die Frau J. K. J. de Jonge 1881 im Haag ausgeſtellt. Die Verfaſſer des Katalogs jener Ausſtellung hatten ſich, wahrſcheinlich weil ihnen die groſse Abweichung in Gegenſtand und Färbung von den gewöhnlichen Bildern des J. D. de Heem auffiel, verführen laſſen, einen eigenen Meiſter Johannes de Heem neben Jan Davidsz de Heem aufzuſtellen. Aus dem folgenden Jahre 1629 in der Galerie Gſell in Wien (ſein jetziger Aufbewahrungsort iſt mir unbekannt) eine köſtliche kleine Vanitas, den beſten Bildern der Art von Pieter Potter ganz ähnlich, aber in einem klareren Ton, weicher und noch geiſtreicher behandelt. Ein ähnliches gröſseres Bild aus ſpäterer Zeit, ein Frühſtück in der Art des Monogrammiſten C. P. (1645), beſitzt Lord Radnor in Longford Caſtle.

Daſs mehrere dem

WILLEM KALF

zugeſchriebene Stillleben, die gleichfalls Frühſtückstiſche in der Art des Monogrammiſten C. P. darſtellen (eines von beſonderem Reiz im Beſitz Ihrer Kaiſerl. Hoheit der Frau Kronprinzeſſin und ein ähnlich reizvolles Bild bei Herrn Profeſſor Knaus in Berlin), wirklich mit Recht dem Kalf beigemeſſen werden, zeigt ein echt bezeichnetes, ſchönes Stillleben der Art in Warwick Caſtle vom Jahre 1644[1]).

[1]) Die Jahreszahl 1644 auf dieſem Bilde beweiſt, daſs die gewöhnliche Angabe des Jahres 1630 als des Geburtsjahres des Meiſters irrthümlich iſt.

Wird ſchon hiernach Kalf's Ausbildung unter dem Einfluſs dieſer Richtung des holländiſchen Stilllebens zu ſuchen ſein, ſo ſpricht ferner auch der Umſtand dafür, daſs der Künſtler in jenen kleinen Interieurs, Ställen mit allerlei Geräthen, Gefäſsen, Kübeln u. ſ. w., wie deren u. a. das Louvre zwei köſtliche, echt bezeichnete Bildchen aufzuweiſen hat, im Motiv wie in der Anordnung ganz jenen oben erwähnten Gemälden des jüngeren Frans Hals verwandt iſt. Freilich tragen in dieſen jüngeren Gemälden ſchon Rembrandt'ſches Helldunkel und Färbung zur Erhöhung des maleriſchen Reizes bei.

Wie unter Hals' Schülern (und zwar gleichzeitig mit den ähnlichen Gemälden des jüngeren Frans Hals, um 1635 bis 1640) Adriaan van Oſtade derartige Innenräume mit ihrem dürftigen und verfallenen Mobiliar und Geräthen zu köſtlich maleriſchen Bildern geſtaltet, die aber trotzdem, daſs die figürliche Staffage ganz untergeordnet iſt oder gar fehlt, mehr ſittenbildlichen Charakter tragen, und wie ihm ſein jüngerer Bruder Iſack van Oſtade darin nachfolgt, ſei hier nur im Vorbeigehen angedeutet, um auf die vielfachen wechſelſeitigen Beziehungen in dem Kreiſe der Schüler und Nachfolger des Frans Hals hinzuweiſen.

Zeichnungen von dieſen Meiſtern des Stilllebens kommen nur äuſserſt ſelten vor und laſſen ſich, bei bisher fehlendem Anhalt, nicht mit Sicherheit einem oder dem anderen derſelben zuſchreiben. Ich nenne ein treffliches mit der Feder gezeichnetes Stillleben in der Univerſitätsſammlung in Göttingen; ein zweites Blatt, in Rothſtift ausgeführt, beſitzt das Berliner Kabinet, wo daſſelbe wohl mit Recht dem Heda zugeſchrieben wird.

ADAM ELSHEIMER

DER RÖMISCHE MALER DEUTSCHER NATION.

So lang man wird Tugend lieben
So lang man wird Künſte üben
So lang wird man ſich befleiſsen
Den Elsheimer hochzupreiſen.

Sandrart,
»Teutsche Akademie«.

Einleitung.

Während der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts bietet die Malerei, zumal dieſſeits der Alpen, ein wenig erfreuliches Bild dar. Die nordiſchen Künſtler hatten an der Wende des Jahrhunderts in Italien das gelobte Land der Kunſt entdeckt, welches ihnen bis dahin ſo gut wie unbekannt geblieben war, und welches ſie daher um ſo unwiderſtehlicher anzog. Allein dieſe Kunſt, die ſelbſt im raſchen Niedergange begriffen war und faſt nur noch in Venedig eine letzte prächtige Blüthe trieb, war den germaniſchen Künſtlern ihrem inneren Weſen nach allzu fremdartig und daher — für lange Zeit wenigſtens — unverſtändlich; und indem ſich dieſelben, geblendet durch die äuſsere Erſcheinung, der italieniſchen Kunſt zu nähern beſtrebten, gaben ſie ihre nationale Eigenthümlichkeit und Tüchtigkeit preis. Dieſer innere Zwieſpalt muſste nothwendig zu einer manierirten Kunſtübung führen, welche grade in den begabteſten Künſtlern am ſtärkſten und unerfreulichſten zum Ausdruck kam.

Daſs der Kunſtfreund von ſolchen Zwittererſcheinungen ſich abwendet, erſcheint ſehr begreiflich; daſs aber auch die Forſchung denſelben nur eine ganz flüchtige und oberflächliche Beachtung angedeihen läſst, iſt nicht zu rechtfertigen; denn dieſe Richtung bezeichnet keineswegs eine Periode des

reinen Verfalls der Kunſt, ſondern vielmehr eine Uebergangszeit: eine Zeit des Abſterbens, aber zugleich auch des Entſtehens. Grade damals bildeten ſich nicht nur die Keime zu der groſsartigen Entwickelung der Malerei in den ſpaniſchen Niederlanden wie in den holländiſchen Freiſtaaten während des ſiebzehnten Jahrhunderts: ein geſunder angeborener Naturalismus und die treffliche ererbte Technik verleugnen ſich ſelbſt in den manierirteſten und dem nordiſchen Naturell am meiſten widerſprechenden Darſtellungen niemals völlig. Und wo ſich die Künſtler dieſer Zeit an einfache Schilderungen der Natur halten, leiſten ſie Beachtenswerthes, ja Hervorragendes; ſo in der Darſtellung des Bildniſſes, des Sittenbildes und der Landſchaft, welche grade jetzt ſich als ſelbſtändige Zweige der Malerei auszubilden beginnen.

An dieſem Ringen nach dem Neuen, an der Vorbereitung einer groſsartigen, ſelbſtändigen Blüthe der germaniſchen Kunſt nimmt jedoch das eigentliche Deutſchland faſt gar keinen Antheil. Seine geiſtigen und politiſchen Kämpfe, welche den dreiſsigjährigen Krieg heraufführten und in demſelben ihren unheilvollen Abſchluſs erreichten, bereiteten der alten Kunſtübung, namentlich der monumentalen Kunſt, ein raſches Ende und führten nach einer kurzen Zeit tiefen Verfalls derſelben zu einer troſtloſen Öde. Die wenigen Künſtler aber, welche vereinzelt aus derſelben hervorragen, konnten nur im Anſchluſs an fremde Kunſt und auf fremdem Boden ſich entwickeln und gedeihen.

Der bedeutendſte unter dieſen iſt der Maler Adam Elsheimer. Am Ende dieſer Epoche zu Frankfurt a. M. in beſcheidenen Verhältniſſen geboren und daſelbſt künſtleriſch ausgebildet, ſiedelte er jung nach Rom über und entfaltete dort eine ſtille Thätigkeit. Obgleich dieſelbe leider nur von kurzer Dauer war, erweckte ſie dennoch die Aufmerkſamkeit und den Beifall von Elsheimer's Zeitgenoſſen und wirkte zugleich in

mannigfachſter Weiſe anregend auf dieſelben ein. Gewinnt Elsheimer ſchon um deſswillen ein doppeltes Intereſſe für die Geſchichte der Malerei, ſo muſs ein Studium der holländiſchen Malerei dem Künſtler, obgleich er ein Deutſcher war und mit Holland gar nicht in Berührung kam, eine eingehende Betrachtung widmen, weil Elsheimer grade auf die Entwickelung der holländiſchen Malerei in mehrfacher Richtung direct und indirect von hervorragendem Einfluſs geweſen iſt.

Von dieſem Geſichtspunkte aus habe ich keinen Anſtand genommen, eine ausführliche Studie über Elsheimer dieſen meinen Studien zur Geſchichte der holländiſchen Malerei einzureihen.

Für Elsheimer bedarf es keineswegs einer Ehrenrettung. Auf eine ſolche iſt es daher hier durchaus nicht abgeſehen. Elsheimer fand bei ſeinen Zeitgenoſſen die wärmſte Anerkennung für ſeine Leiſtungen, bei den Italienern wie bei ſeinen Landsleuten — und als ſolche betrachten ſich damals auch die Niederländer noch, für welche unſer Künſtler grade von der gröſsten Bedeutung wurde. Auch hat ihn die Kunſtgeſchichte von vornherein durchaus wohlwollend behandelt: Karel van Mander erwähnt in ſeinem 1604 niedergeſchriebenen Schilder-Boeck des jungen »liebenswürdigen und gefälligen« Künſtlers in wenigen, aber warmen Worten. Ein Altersgenoſſe und Bekannter Elsheimer's, der römiſche Maler Baglione, giebt in ſeinen um 1642 verfaſsten »Vite de' Pittori« eine beſondere Biographie deſſelben, voll Lobes für den Mann wie für den Künſtler; und in ähnlicher Weiſe ſprechen ſich andere Zeitgenoſſen, Italiener und ſelbſt Spanier, über Elsheimer aus. Jan Meyſſens fügte ſein Portrait der im Jahre 1649 von ihm herausgegebenen Sammlung von Künſtlerbildniſſen bei, und den hier nach Elsheimer gefertigten Stich von Wenzel

Hollar nahm Cornelis de Bie in ſein »Gulden Kabinet« vom Jahre 1662 mit hinüber und begleitete denſelben mit einem ſchwülſtigen Lobgedicht. Elsheimer's Landsmann, der Frankfurter Joachim von Sandrart, widmet ihm in der 1675 erſchienenen »Teutſchen Akademie« einen ausführlichen, auf directe Mittheilungen der Wittwe wie der Schüler und Freunde des Künſtlers geſtützten Bericht mit eingehender Beſchreibung ſeiner Hauptwerke.

Während nun dieſe Biographien Mander's und Sandrart's von Houbraken und ſeinen Nachſchreibern, Campo Weyermann, Descamps u. A., oberflächlich ausgeſchrieben wurden und dadurch das Bild des Künſtlers mehr und mehr an Schärfe und Wahrheit verlor, erwarben ſich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig Meuſel im »Muſeum für Künſtler« und Hüsgen im »Artiſtiſchen Magazin« von 1790 das Verdienſt, Elsheimer's Leben und Werke wieder mit kritiſchem Auge zu betrachten. Auf dieſen Vorarbeiten fuſsend hat ein jüngerer, als Kunſtſchriftſteller gleichfalls allgemein bekannter Landsmann Elsheimer's, J. D. Paſſavant, im Jahre 1847 im Frankfurter Archiv für Geſchichte und Kunſt eine ſorgfältig gearbeitete Biographie des Meiſters und der ſich um ihn gruppirenden Künſtlerſchaar mit einem nach Meuſel's Vorgange ausgearbeiteten Verzeichniſſe ſeiner Werke ſowie der nach ihm angefertigten Stiche herausgegeben. In der neueſten Kunſtliteratur fand Elsheimer durch Schnaaſe, Koloff, Bürger und Vosmaer verſtändniſsvolle und treffende Würdigung. Aber während dieſe Beſprechungen doch nur gelegentliche und einſeitige ſind und ihrem Zuſammenhange nach ſein muſsten, haben die obengenannten Biographien Elsheimer's — ſelbſt die Paſſavant's nicht ausgenommen [1]) —

[1]) Waagen's kurze Biographie in ſeiner »Geſchichte der Deutſchen und Niederländiſchen Malerei« trifft dieſer Vorwurf noch in höherem Maſse; dieſelbe iſt beſonders unglücklich und dürftig zu nennen.

den gemeinſamen Fehler, daſs ſie einmal die beſte Quelle für die Lebensgeſchichte des Künſtlers, den Baglione, nicht benutzten und offenbar gar nicht kannten, und daſs ſie andererſeits die Werke weder annähernd vollſtändig noch kritiſch genug behandelt, namentlich die für die Charakteriſtik und Entwickelungsgeſchichte Elsheimer's beſonders wichtigen Zeichnungen deſſelben ſo gut wie ganz überſehen haben. Dieſe Lücken möglichſt auszufüllen und aus dem reichen Material, welches ſich ſo ergiebt, das Bild des Meiſters in ſeinem Leben und Wirken möglichſt treu wiederherzuſtellen, iſt der Zweck, welchem die folgende Darſtellung dienen will.

Lebenslauf.

Adam Elsheimer wurde im März 1578 zu Frankfurt geboren. Sein Vater, der wohlhabende Schneider Anthony Elsheimer, welcher wahrſcheinlich aus der Ortſchaft Elsheim in der Pfalz ſtammte, war im Jahre vorher von Wörrſtadt in Rhein-Heſſen in die Main-Stadt übergeſiedelt, und hatte ſich hier mit Maria Reuſs verheirathet; aus dieſer Ehe ging Adam als erſter Sohn hervor. Am 18. März 1578 iſt derſelbe von Adam Keck zur Taufe gehalten worden [1]). Der Vater gab den Knaben, welcher früh Neigung und Befähigung zur Kunſt zeigte, zu dem jungen Frankfurter Maler Philipp Uffenbach in die Lehre. Dieſe Wahl war jedenfalls eine glückliche, wie einige wenige erhaltene Gemälde und mehrere Stiche von deſſen Hand beweiſen. Uffenbach geht ſelbſt auf

[1]) Obgleich Gwinner in den 1867 erſchienenen Zuſätzen zu ſeinem Werke »Kunſt und Künſtler in Frankfurt a. M.« dieſe Thatſache veröffentlicht, iſt danach doch erſt im neuen Katalog der Berliner Gemäldegalerie (von 1878) die alte Angabe des Geburtsjahres (1574) richtig geſtellt. — Elsheimer zeichnet ſich ſelbſt und wird von ſeinen Zeitgenoſſen geſchrieben: Elsheimer, Elshamer und ſogar Haelsheimer; die Schreibart Elzheimer findet ſich meines Wiſſens in älterer Zeit nur in einem Briefe von Rubens; die Namensform Aelsheimer iſt wohl aus irrthümlicher Auffaſſung der Zuſammenziehung des Zunamens mit dem Anfangsbuchſtaben des Vornamens entſtanden, wie er ſich in Elsheimer's Bezeichnungen auf einigen ſeiner Radirungen findet.

die ältere deutſche Kunſt, namentlich auf Dürer zurück; und wenn auch ſein Talent nicht ausreicht zu gröſseren Darſtellungen (wie die »Himmelfahrt Chriſti« im Archiv zu Frankfurt vom Jahre 1599 und ſelbſt die kleinere »Verkündigung« im Belvedere zu Wien vom Jahre 1600 beweiſen), ſo zeigen doch ſeine kleinen Compoſitionen, namentlich mehrere ſeiner frühen Stiche und die im Prehm'ſchen Kabinet des Frankfurter Archivs aufbewahrte »Anbetung der Könige« von 1619 eine ſchlichte Auffaſſung in der Art der Kleinmeiſter. Der feine Farbenſinn in dieſem Bilde iſt bei der auffallenden Verwandtſchaft mit Elsheimer freilich zum Theil wohl ſchon dem rückwirkenden Einfluſſe des talentvolleren Schülers zuzuſchreiben [1]).

Elsheimer muſs ſchon ſehr jung ſeine ſelbſtändige Künſtlerthätigkeit begonnen haben; denn bereits 1597 trat Juvenel als Schüler bei dem neunzehnjährigen Maler in die Lehre. Lange hat er ſich jedoch nicht mehr in ſeiner Vaterſtadt aufgehalten. Mander, welcher im Jahre 1604 ſein Schilderboeck verfaſste, nennt ihn in Rom anfäſsig; und aus der Art und Weiſe, wie er von ihm ſpricht, geht hervor, daſs Elsheimer ſich bereits längere Zeit dort aufhielt. Dies wird durch die eigenhändige Inſchrift auf einer im Dresdener Kabinet befindlichen Zeichnung des Künſtlers (Adam Elsheimer f. in Roma 1600) beſtätigt. Im Jahre 1600 war er alſo bereits dorthin übergeſiedelt. Daſs Elsheimer »um 1600« nach Rom kam, ſagt auch ſein römiſcher Zeitgenoſſe und Bekannter, deſſen Vita Elsheimer's wir weiter unten zum Abdruck bringen.

---

[1]) Recht unvortheilhaft erſcheint Uffenbach dagegen in einem Skizzenbuch der Albertina, deſſen Entſtehung in die Jahre 1628 bis 1638 fällt. Es enthält nüchterne Aufzeichnungen merkwürdiger Erlebniſſe während einer Reiſe in Deutſchland, ſowie flüchtige Skizzen der Orte und Perſonen, die er unterwegs geſehen hatte.

Auf der Reiſe nach Rom nahm er ſeinen Weg ſehr wahrſcheinlich nach der Sitte der deutſchen Künſtler über Venedig. Nahm er dort einen längeren Aufenthalt? Eine intereſſante Notiz, die darauf hinweiſt, liefert uns die Unterſchrift unter Hollar's Stich von Elsheimer's Bildniſs, der 1649 in der Sammlung der Künſtlerbildniſſe von Jan Meyſſens erſchien. Es heiſst hier von Elsheimer: faiſoit ſon aprentiſage a Veniſe chez Johan Rotterhamer gran deſſignateur etc. Ich finde dieſe Stelle in keiner der zahlreichen Biographien Elsheimer's benutzt; vielleicht abſichtlich nicht, denn in den ſpäteren Abdrücken der Platte, welche als Beilagen zu C. de Bie's »Gulden Kabinet« 1662 erſchienen, iſt dieſer Paſſus durch die Worte: faiſoit ſon aprentiſage a Francfort chez Philipp Oudenbach (ſic), erſetzt. Trotzdem ſcheint es mir nicht gerechtfertigt, jene Angabe des Meyſſens, welcher faſt gleichzeitig mit Baglione über Elsheimer berichtet, vollſtändig mit Stillſchweigen zu übergehen. Die Gemälde Elsheimer's haben im Allgemeinen, einzelne derſelben ſogar recht auffällig, eine Verwandtſchaft mit den auch im Format vielfach gleichartigen Bildchen Rottenhammer's, ſodaſs ein vorübergehender Einfluſs deſſelben auf Elsheimer und ein kurzer Aufenthalt des Letzteren in Rottenhammer's Atelier zu Venedig [1]) keineswegs unwahrſcheinlich iſt.

Aus der Zeit von Elsheimer's Aufenthalt in Rom fehlt uns leider jede urkundliche Nachricht. Daher ſind Sandrart's Mittheilungen über dieſe Periode als angeblich einzige zuverläſſige Quelle unbeanſtandet aufgenommen worden. Hier treten aber die Mittheilungen mehrerer, dem Künſtler zum Theil perſönlich naheſtehender Zeitgenoſſen deſſelben vielfach ergänzend und berichtigend ein. Zunächſt Baglione's

[1]) Daſs Rottenhammer mindeſtens bis zum Jahre 1605 noch in Venedig lebte, beweiſt u. a. die Inſchrift auf einem Gemälde der Münchener Pinakothek: H. ROTTENHAMMER F. IN VENETIA 1605.

»Vita di Adamo Tedesco«, die merkwürdiger Weiſe bisher von allen Biographen Elsheimer's unbenutzt gelaſſen wurde[1]). Sie enthält nicht nur mehrere intereſſante Angaben zur Vervollſtändigung von Sandrart's Bericht, ſondern weicht in mehreren Punkten von demſelben ab und widerſpricht ihm ſogar aufs Entſchiedenſte. Baglione's Buch[2]) wurde um 1642 verfaſst, während Sandrart die biographiſchen Notizen für ſeine 1675 erſchienene »Teutſche Akademie« erſt bei Abfaſſung des Buches ſammelte, nachdem er ſchon Jahrzehnte lang aus jeder lebendigen Verbindung mit den Künſtlern Italiens und der Niederlande ausgeſchieden war und daher, wie wir ihm jetzt an der Hand zahlreicher urkundlicher Nachrichten über Künſtler nachweiſen können, ſelbſt über ihm bekannte Zeitgenoſſen häufig aus dunkler Erinnerung oberflächlich und falſch berichtete. So können denn auch ſeine Angaben über Elsheimer, deren Irrthümlichkeit in Bezug auf ſeine Geburtszeit wir ſchon nachgewieſen haben, nicht als unumſtöſslich gelten, obgleich er angiebt, daſs er im Jahre 1632 in Rom die Wittwe und die Söhne Elsheimer's kennen gelernt, und obgleich er 1625 in Utrecht mit Elsheimer's Schüler Goudt, der damals aber ſchon tiefſinnig war, verkehrte. Wo die Ausſagen beider Gewährsmänner collidiren, ſpricht für Baglione's Angaben — abgeſehen von ihrer weſentlich früheren Aufzeichnung — der Umſtand, daſs der Verfaſſer Altersgenoſſe Elsheimer's war, daſs er ferner als geborener Römer in Rom lebte und als Künſtler in (höchſt unverdienter) Achtung ſtand und namentlich von den Päpſten bei zahlreichen Aufträgen verwendet wurde, endlich, daſs er

[1]) In der Biographie Elsheimer's, welche Paul Mantz für die »Hiſtoire des peintres« von Charles Blanc verfaſst hat, iſt Baglione's Bericht zwar benutzt, aber nur theilweiſe und ohne Kritik neben widerſprechenden Angaben Sandrart's und anderer Biographen.

[2]) Vite de' Pittore, Scultori, Architetti ed Intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII. del 1642.

in der Römiſchen Malergilde mehrfach als Vorſtand fungirte, u. a. ſchon im Jahre 1618, als Elsheimer noch Mitglied der Gilde war. Er iſt ſicherlich mit Elsheimer näher bekannt geweſen, wie auch aus dem Wortlaut ſeiner Vita hervorgeht. Wenn er dennoch über ſein perſönliches Verhältniſs zu demſelben kein Wort verliert, ſo iſt dies bei ihm eine löbliche Regel; ſein ganzes Werk behandelt eben die zeitgenöſſiſchen Künſtler in Rom, die er faſt ſämmtlich perſönlich kannte. Da der Text Baglione's bis jetzt ſo gut wie unbenutzt geblieben iſt, ſo gebe ich ihn hier vollſtändig wieder.

Dicono, che la palma ſotto il peſo ſi ſolleva; ma la Virtù talvolta ſotto la fatica manca; ne v'è robuſtezza, ch'alla forza contraſti, ſe dal ripoſo non ha riſtoro.

In queſti tempi [ſotto il Ponteficato di Paolo V.] fu Adamo da Francfort Tedesco, il quale in figurine picciole era eccellente Pittore, e le operava con belliſſima arte, e maeſtria; e con gran guſto e buon diſegno e rara invenzione le conduceva, ov'era tanta grazia e vivezza, che a qnalſivoglia pittore paragonar ſi poteva.

Ed in quel genere picciolo accompagnava ſì belli paeſi, che fatti del naturale accordavano aſſai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia.

Vago di perfezionare i lavori vi conſumava gran tempo, ſicchè bene ſpeſſo terminava il lavoro, e'l guadagno: ed era a tutti d'inſegnamento, che nelle opere il compagno della virtù deve eſſere l'onore.

Non ſi vedono in publico i ſuoi lavori, perchè operò poco, ed in forma, che nel publico avrebbe perduto.

Fu gran danno il perdere tant' uomo coſì preſto, che belliſſime coſe (benchè picciole) avrebbe a pro della virtù lasciato.

Morì giovane di dolore di ſtomaco dicono cagionato da dipingere ſi picciole coſe con tanto ſtudio, ch' egli vi poneva: per cogliere il frutto della virtù, indeboliſſi nel fiore dell'età, e manco alla vita vinto dalla fatica.

Era di bello aſpetto, ed aveva preſenza di nobile. Ebbe per moglie una Scozzeſe, e per potere più agiatamente vivere, era dal palazzo Apoſtolico lor ſommiſtrata ragionevol proviſione.

Va in volta di ſuo una carta finta di notte con una Maga, e con atti d'incanteſimi, che rappreſentano gli orrori dell' ombre, e gli ſpaventi dell' arte, opera aſſai bella, come anche di lui altre arte ſi ritrovano.

Morì qui in queſta mia patria nel Ponteficato di Paolo V. Romano; e il ſuo ritratto nell' Academia di S. Luca, per eternare la ſua memoria, ſi vede.

An feſten Daten für die Biographie des Künſtlers bietet auch dieſer Bericht Baglione's, ſo warm und friſch er als Aufzeichnung eines Zeitgenoſſen und Bekannten gehalten iſt, und ſo trefflich er den Künſtler charakteriſirt, leider nur wenig. Sandrart's Mittheilungen widerſpricht zunächſt Baglione's Angabe, Elsheimer habe eine Schottin zur Frau gehabt, während Sandrart ſie eine Römerin nennt. Wir werden hier dem römiſchen Bekannten gewiſs die gröſsere Glaubwürdigkeit beimeſſen dürfen. Sodann erfahren wir durch Baglione einen intereſſanten Umſtand, von dem Sandrart nichts weiſs: daſs nämlich Elsheimer's Haushalt aus dem Palazzo Apoſtolico ausreichend verſorgt wurde, was einerſeits die Anerkennung des Künſtlers durch Papſt Paul V. beweiſt, andererſeits aber auch darauf hindeutet, daſs die Vermögenslage Elsheimer's keine günſtige geweſen iſt. Damit ſtimmt auch eine andere Bemerkung Baglione's überein, daſs Elsheimer bei ſeinem Streben nach höchſter Durchbildung ſeiner

Werke oft den Gewinn ſchon verzehrt hatte, wenn das Gemälde endlich fertig war; und Gleiches deuten die Worte unter Hollar's Stich an: »mourut poure«. Von der Verſchuldung des Künſtlers aber wie von der Schuldhaft, worüber Sandrart Langes und Breites zu erzählen weiſs, und von den Anekdoten, die alle ſpäteren Biographen an dieſelbe knüpfen, findet ſich kein Wort bei Baglione. Nach ſeinem Bericht iſt offenbar Sandrart's Erzählung nicht nur ſehr übertrieben, ſondern mindeſtens in der Form, die er der Sache giebt — daſs nämlich Elsheimer ſeinen Schüler und Freund, den Ritter Hendrick Goudt von Utrecht wegen vorgeſchoſſenen Geldes etliche Jahre lang zu Rom habe warten laſſen, darüber wegen jener Schulden ſchlieſslich in Schuldarreſt gekommen, darin erkrankt und in Folge deſſen bald nach ſeiner Befreiung aus dem Gefängniſs geſtorben ſei — entſtellt oder gradezu falſch. Baglione pflegt ſonſt derartige Ereigniſſe, wie ſie Sandrart ſchildert, in ſeinen Biographien genau anzugeben; und auſserdem führt er als Grund von Elsheimer's Tode ausdrücklich ein Magenübel an, welches ſich derſelbe »angeblich« durch übermäſsige Arbeit zugezogen habe. Wäre nicht Baglione's Bericht von Sandrart und ſeinen Nachſchreibern ganz unberückſichtigt geblieben, ſo könnte man auf die Vermuthung kommen, dieſelben hätten ihre lamentabeln Anekdoten über die Armuth, die Gefangenſchaft und den Tod des Künſtlers aus dem Miſsverſtändniſs von Baglione's Worten: »morì di dolore di ſtomaco« abgeleitet. Auf jeden Fall läſst ſich Sandrart's Erzählung, die ſich — wie wir ſahen — ſchon aus anderen Gründen als ſtark übertrieben herausſtellt, mit Baglione's Angabe, daſs Elsheimer, »um behaglicher leben zu können, aus dem Palazzo Apoſtolico ausreichend mit Lebensunterhalt verſehen worden ſei«, in keiner Weiſe zuſammenreimen; und doch verdient Baglione in dieſer Angabe unbedingtes Vertrauen, da er nicht nur Elsheimer

perſönlich nahe ſtand, ſondern grade in künſtleriſchen Dingen die rechte Hand des damals regierenden Papſtes Paul V. war.

Als Todesjahr des Künſtlers wird das Jahr 1620 angegeben. Baglione bezeichnet den Zeitpunkt nur ſehr unbeſtimmt durch die Worte: »nel Pontificato di Paolo V.«, welcher von 1605 bis 1621 regierte. Auch Sandrart nennt kein beſtimmtes Jahr; allein das Jahr 1620 ergiebt ſich ziemlich ſicher aus einer Bemerkung, die er über einen Schüler Elsheimer's, J. E. Thoman von Hagelſtein macht: dieſer ſei — ſo ſagt Sandrart — im Jahre 1605 nach Italien gekommen und habe ſich hier »erſtlich eine Zeitlang zu Mayland, hierauf aber in die 15 Jahre zu Neapoli, Rom und Genua (bis zu Elsheimer's Tode, wie es an einer anderen Stelle heiſst) aufgehalten«. Nach dem Wortlaute eines kürzlich (1877) durch Ruelens in ſeinem Werke »Pierre Paul Rubens, documents et lettres« veröffentlichten Briefes von Rubens vom 19. Juni 1622 war Elsheimer damals ſchon todt. Auch der Bericht Mancini's, den ich hier gleich folgen laſſe, ergiebt faſt mit Sicherheit das Jahr 1620 als das Todesjahr.

Die Biographie Baglione's wird bekräftigt und ergänzt durch den Bericht eines ſpaniſchen Künſtlers aus Elsheimer's Zeit, auf welchen mich Profeſſor Karl Juſti aufmerkſam gemacht hat. Da dieſer Bericht bisher niemals berückſichtigt wurde, ſo laſſe ich ihn wegen des beſonderen Intereſſes, das er für Elsheimer bietet, hier wörtlich in der Ueberſetzung und mit den einleitenden Bemerkungen dazu, wie ſie mir Juſti mittheilte, folgen: »In den 1866 im Auftrag der Akademie der ſchönen Künſte zu Madrid von Valentin Carderera herausgegebenen Discurſos practicables del nobiliſimo arte de la pintura des Malers Juſepe Martinez (geb. zu Zarajoza 1602, † 1682), findet ſich Seite 40 eine Stelle über Elsheimer, die bisher noch von Niemandem bemerkt zu ſein ſcheint. Sein Name iſt darin

allerdings bis zur Unkenntlichkeit entſtellt, wenigſtens für das Auge, nicht ſo für das Ohr; denn »Adam del Samar« iſt eine ziemlich treue Wiedergabe des Namens, wie ihn der Verfaſſer aus römiſchem Munde vernahm — d'Elſamar. Die mit einem »ſin duda alguna« gegebene Deutung des verdienſtvollen und ſehr unterrichteten Herausgebers auf einen Schüler des Frans Floris, Sameling, diente nur den Schleier noch dichter zu machen. Martinez war im Anfang der zwanziger Jahre in Rom, im Jahre 1625 verlieſs er die Stadt, um eine Reiſe nach Neapel anzutreten. Ob er Elsheimer noch geſehen hat, geht aus der Stelle nicht hervor. Leider hat er in Folge einer öfters in der Schrift vorkommenden wunderlichen Geheimthuerei mit Namen, den »groſsen Maler«, der ſein Gutachten über Elsheimer abgab und den Palaſt, wo das Gemälde des letzteren ſich befand, nicht angegeben; Carderera meint, daſs die Geſchichte in Zarajoza ſpiele und der Maler Velazquez war; es kann aber auch ſein, daſs Rom der Schauplatz iſt, wo Martinez, wie er kurz vorher erzählt, viel mit Guido und Domenichino verkehrte.

»»Bei einer gewiſſen Gelegenheit geſchah es, daſs ich im Gefolge eines groſsen Malers einen Palaſt beſuchte, in dem man uns ein Gemälde zeigte, darſtellend eine Glorie, mit einer Unzahl von Figuren, von ſo viel Ausdruck, Würde (reſpeto) und kunſtvollen Contraſtirungen, daſs ſelbige Kenner wie Nichtkenner in Erſtaunen ſetzte. Man richtete an meinen groſsen Meiſter, der mich zur Beſichtigung deſſelben mitgenommen hatte, die Frage, was er davon halte (denn zu dieſem Zwecke hatte man ihn holen laſſen). Er antwortete, das Gemälde ſei ſo trefflich und ſo wohl durchdacht, daſs er nicht glaube, es könne etwas beſſer gemacht werden. Gewiſs iſt, daſs es, wenn man die Figuren in natürlicher Gröſse aufführte, alle bisherigen Gemälde hinter ſich laſſen würde.

»»Dieſes Gemälde iſt von der Hand eines flandriſchen

Malers, welcher fünfzehn Jahre in Rom ſtudirte, genannt Adam del Samar. Die Figuren dieſes Malers überſchreiten nicht eine tercia (Drittel einer vara). Er war ſehr einſiedleriſcher und beſchaulicher Art, und pflegte ſo in ſich gekehrt über die Straſsen zu gehen, daſs er mit Niemand ſprach, wenn man ihn nicht anredete. Er achtete ſich für einen geringeren Künſtler als er in der That war; ſeine Freunde ſchalten ihn, redeten ihm zu ſeinen Stil zu ändern, indem er mehr Vertrauen in ſich ſelbſt ſetze, wozu er das Recht habe. Seine Antwort war allezeit: wenn er ſich ſelbſt in ſeinen Arbeiten genügt haben werde, dann wolle er ihren Rath befolgen.« — Soweit Martinez.

»Das »mudar de eſtilo« bezieht ſich wohl lediglich auf den gröſseren Maſsſtab; der Verfaſſer glaubt, wie er kurz vorher ausgeführt, daſs nur in lebensgroſser Dimenſion die erſten Preiſe der Malerei zu verdienen ſeien. Das etwas ſtarke Lob der Glorie (que coſa mayor no era poſible u. ſ. w.) dürfte der neuen Behandlungsweiſe des Gegenſtandes gelten. Dieſe ſchien dem römiſchen Maler originell und von der bisherigen conventionellen der Schulen glücklich abzugehen; vielleicht war es einer der erſten Verſuche zur Behandlung der Viſionen, die wir in Rembrandt's Hirten auf dem Felde und ähnlichen Bildern als Muſter echt maleriſcher Darſtellung ſolcher Scenen bewundern.« —

Ein noch höheres Intereſſe bietet die kurze Biographie Elsheimer's, welche uns der Leibarzt Urban's VIII., Giulio Mancini, giebt. Ich gebe ſie hier mit den kurzen Notizen des Herrn Profeſſor Hubert Janitſcheck, welcher die Stelle aufgefunden und kürzlich im »Repertorium« (V, S. 99) veröffentlicht hat. Es heiſst dort: »Giulio Mancini giebt ſeine Biographie Elsheimer's in einem Werkchen, das den Titel führt: Alcune conſiderationi intorno a quello che hanno ſcritto alcuni autori in materia della pittura ſe habbino ſcritto bene

o male et appreſſo alcuni aggiongimenti dalle pitture e pittori che non han potuto oſſervare quelli che hanno ſcritto avanti. Giulio Mancini war Leibarzt Urban's VIII. und ſtarb 1629. Das Werkchen, das ſich handſchriftlich in der Bibliothek Chigi in Rom befindet (G. III, 66 von S. 33 an), ward zwiſchen 1619 und 1624 geſchrieben, da einmal das Datum 1619 erwähnt wird, ein Vorfall von 1624 aber vom Verfaſſer nachträglich eingetragen wurde, ſo daſs wir alſo in Mancini's Vita die älteſte Biographie Elsheimer's beſitzen.

Di Adamo.

Venne a Roma di terra tedesca Adamo intorno agl' anni di Chriſto 1600 e praticando con pittori italiani, ſubito preſe la lor maniera; dove ha operato in picciol contano diſegno fine, colorito e gratia che è meraviglia et in particulare quando ſà le coſe di notte. Di ſuo ſe vedono poche coſe, perche ha operato poco e quel poco è in mano di prencipi o di perſona, che, accio non gli ſia levate di mano le tengono ascoſe. Parte delle ſue opere ſono ſtate tagliate dal Cavaliere ſuo amiciſſimo, col quale vi fu qualche disguſto, che rappacificatoſi, nella malatia non lasciò queſto Cavaliere, officio di cordialiſſimo amico. Morì queſt'anni con gran dolore e disguſto di quelli della profeſſione che lo conoscevano. Fu ſepellito honoratamente dalla natione et accompagnato alla ſepoltura dall' accademia dei pittori.«

Janitſcheck ſucht in dem »Cavaliere« den Cav. G. d'Arpino, während derſelbe doch von Mancini als Stecher Elsheimer'ſcher Gemälde bezeichnet wird, alſo zweifellos Elsheimer's bekannter Freund, der Ritter Hendrick Goudt ſein muſs. Aus dem Zuſammenhange des Textes ſcheint ſich zu ergeben, daſs die Krankheit, in welcher Goudt ſeinem Freunde nicht von der Seite wich, die Todeskrankheit Elsheimer's war. Dadurch würde Sandrart's Angabe, daſs Goudt, »als er wieder nach Haus gekommen, die Stücke des Elsheimer mit höch-

ſtem Fleiſs in Kupfer ſtach« im Weſentlichen hinfällig werden, da nicht nur auf zwei derſelben neben den Daten 1608 und 1610 Rom ausdrücklich als Ort der Entſtehung angegeben iſt, ſondern die Mehrzahl der übrigen, ſoweit ſie datirt ſind, die Jahreszahlen 1612 und 1613 tragen.

Künſtleriſcher Entwickelungsgang.

Zur Entſcheidung der Frage nach der künſtleriſchen Entwickelung Elsheimer's fehlt es leider ſehr an feſten Anhaltspunkten. Wie der Meiſter ſeine Gemälde nur ausnahmsweiſe mit ſeinem Namen zeichnete, ſo iſt mir auch auf keinem derſelben eine Jahreszahl bekannt. Und die zuverläſſigen Ueberlieferungen in dieſer Richtung beſchränken ſich auf einige wenige datirte Stiche nach Bildern des Künſtlers, durch welche ſich eben nur ſo viel feſtſtellen läſst, daſs die entſprechenden Gemälde nicht ſpäter als in den auf den Stichen angegebenen Jahren entſtanden ſind. Jedoch glaube ich mehrere Bilder Elsheimer's nachweiſen zu können, welche wenigſtens einige äuſsere Momente zur Beſtimmung ihrer Entſtehung darbieten, und die ſodann durch Vergleichung des Stilcharakters weitere chronologiſche Schlüſſe geſtatten, wie ſie ſonſt oft ſehr miſslich ſind.

Zwei Bilder müſſen nämlich noch in die Zeit des Aufenthaltes in ſeiner Vaterſtadt, alſo in die früheſte Jugend fallen: eine kleine Anſicht Frankfurts von Sachſenhauſen aus (jetzt im Städtiſchen Archiv zu Frankfurt) und die ſechs in Einem Rahmen vereinigten kleinen Darſtellungen aus dem Leben der Maria in der Berliner Galerie (Nro. 664),

von denen oben ſchon die Rede war. Das erſtgenannte Bild iſt als kleine Vedute kaum von Belang; von um ſo gröſserem Intereſſe iſt das letztere, welches aus dem Königl. Schloſſe ſtammt. In den Typen, in der Zeichnung und Färbung, in den landſchaftlichen Gründen, in der ganzen Erfindung ſind die kleinen Bildchen, aus welchen das Gemälde zuſammengeſetzt iſt, ſo charakteriſtiſch für Adam Elsheimer, daſs ſie trotz mangelhafter Erhaltung, trotz mancher Schwächen und Abweichungen nur dem Meiſter ſelbſt zuzuſchreiben und nicht bloſs, wie der neue Berliner Katalog in ſeiner 1. Auflage (1878) vorſichtiger Weiſe noch thut, als »in der Art des A. Elsheimer« zu bezeichnen ſein dürften. Weiſen dieſe Schwächen: mangelhafte Körperkenntniſs, unruhige Compoſition, Mangel an Harmonie der Färbung wie an Charakter im Ausdruck und an Freiheit und Feinheit in der Behandlung, auf die Jugendzeit des Künſtlers, in welcher er nach Mander's ſtrengem Urtheil »noch redelijk ſlecht was«, ſo wird die Annahme ihrer Entſtehung in Frankfurt durch die ſchon eingangs berührten äuſserlichen Merkmale unterſtützt: die Wiedergabe des Eſchenheimer Thores auf dem Bildchen der »Begegnung« und die Darſtellung des Hauptbildes (Krönung der Maria), welche eine freie Wiedergabe von Dürer's berühmtem Heller'ſchen Altar iſt, der bis 1615 in der Dominikanerkirche zu Frankfurt geſtanden hat. Ueberdies ſind in dem landſchaftlichen Hintergrunde noch keinerlei italieniſche Motive zu entdecken, wie ſie faſt alle anderen Gemälde des Meiſters aufweiſen. Auch auf die Aehnlichkeit der auf dem Todtenbette ausgeſtreckten Mariengeſtalt mit der Figur auf einem Stiche von Elsheimer's Lehrer Uffenbach, welcher den Landgraf von Heſſen auf dem Paradebett zeigt, möchte ich hier wenigſtens hinweiſen.

Wenn Elsheimer wirklich, wie die erſte Unterſchrift unter Hollar's Stich nach des Meiſters Bildniſs beſagt, auf

ſeiner Reiſe nach Rom eine Zeit lang Rottenhammer's Atelier in Venedig beſuchte, ſo haben wir wohl auf den Einfluſs dieſes Künſtlers, der eine dem Elsheimer verwandte miniaturartige Ausführung im kleinſten Raume zeigt, die etwas trockene und ängſtliche Behandlungsweiſe, den kühlen Ton und die harte Färbung in mehreren Gemälden Elsheimer's zurückzuführen, welche ich der erſten Zeit ſeines Aufenthaltes in Italien zuſchreiben möchte.

In Italien, namentlich in Rom wirkten die Denkmäler der alten Kunſt wie die Natur des Landes mächtig auf den jungen Künſtler ein. Zunächſt zwar in überwältigender Weiſe, indem er fremden Vorbildern zuliebe einen Theil ſeiner Eigenthümlichkeit aufopferte; ſo in einer Anzahl von landſchaftlichen Darſtellungen einſamer italieniſcher Berggegenden von ungewöhnlich groſsem Umfange, welche daher dem Künſtler abgeſprochen oder überhaupt gar nicht zugeſchrieben zu werden pflegen. Hierher gehört eine Landſchaft in der Galerie zu Braunſchweig von mehr als 80 cm in der Breite, ſowie eine Folge von ſechs gleichfalls ungewöhnlich groſsen Landſchaften mit kleiner Staffage aus der Geſchichte des Ikaros, welche ſich unter der Bezeichnung »Scuola Fiaminga« in der Galerie zu Neapel befinden. Die Formen ſind, namentlich in dieſen letztgenannten Gemälden, noch zu maſſig und doch zu leer, die Färbung iſt zu hart, der Beleuchtung fehlt die Feinheit der ſpäteren Bilder. Offenbar waren es die Landſchaften der Carracci und des in Rom anſäſſigen Malers Paulus Bril aus Antwerpen, unter deren Einfluſs dieſe Bilder entſtanden. Sie zeigen einen jungen, eigenartigen Künſtler und ſprechen ſchon deſshalb für Elsheimer ſelbſt, nicht für einen Schüler oder Nachahmer.

Deutlicher noch macht ſich in den figürlichen Darſtellungen die Einwirkung der groſsen italieniſchen Kunſt geltend,

ſowohl der zeitgenöſſiſchen, insbeſondere des Caravaggio, wie der älteren claſſiſchen Meiſter. Zunächſt in ähnlicher Weiſe ſchon äuſserlich durch das Streben, die menſchliche Geſtalt in gröſseren Dimenſionen wiederzugeben. Eines der früheſten, umfangreichſten und unbefriedigendſten Bilder der Art iſt die »Judith mit dem Haupte des Holoſernes« in der Dresdener Galerie: ſchwer in der Farbe, ſchwach in der Zeichnung und im Ausdruck noch charakterlos, ja faſt karrikirt; in Allem läſst ſich deutlich der überwältigende Einfluſs der italieniſchen Meiſter jener Zeit, namentlich des Caravaggio, erkennen, der ſich bereits vortheilhafter in einer »Verleugnung Chriſti« in der Akademie zu Venedig (Nro. 245) kund giebt. In anderer Weiſe ſind ebenſo bezeichnend für den tiefen Eindruck der italieniſchen Malerei auf den Künſtler die »Ruhe auf der Flucht« im Belvedere zu Wien, worin ſich Correggio's Madonna della Scodella, und die »Anbetung der Hirten« in der Galerie Czernin ebenda, in der ſich ebenſo deutlich die »Nacht« deſſelben Künſtlers als Vorbild verräth. Der »hl. Martin« in der Berliner Galerie und die »Stäupung Chriſti« in der Akademie zu Venedig zeigen dieſen Einfluſs ſchon in eigenartiger Weiſe verwerthet. Ein ſehr charakteriſtiſches, ſchon recht tüchtiges Bild dieſer Art, und wohl einige Jahre ſpäter als die genannten Bilder, iſt die »Marter des hl. Laurentius« in der Pinakothek zu München, eine Compoſition von ſtrenger, trefflicher Zeichnung, claſſiſcher Gewandung und edler Ruhe bei kühler Färbung, die trotz der Verſchiedenheit im Umfange auffallend an frühere Arbeiten des P. P. Rubens erinnert — ein Umſtand, der ſich bei dem freundſchaftlichen Verkehr der beiden faſt gleichalterigen Meiſter ebenſo ſehr aus dem Einfluſs Elsheimer's auf Rubens wie umgekehrt aus dem des Rubens auf Elsheimer erklären läſst. Die groſse Zeichnung zu einer »Grablegung Chriſti« im Muſeum zu Darmſtadt

zeigt dieſelbe auffallende Verwandtſchaft mit Rubens und ein ähnliches Streben, jedoch verbunden mit ſeltener Groſsartigkeit.

Fleiſsige Studien nach der Natur wie nach der Antike und den alten Meiſtern brachten den Künſtler nach ſolchen zum Theil wenigſtens auſserhalb ſeines Talentes liegenden Verſuchen bald in die richtige Bahn und zur vollen Meiſterſchaft, ſodaſs Mander 1604 ſchon ſagen konnte, er ſei »door wercken een conſtigh werckman gheworden«, und daſs nach Sandrart's Angabe »in ganz Rom von nichts denn von Elzheimer's neu-erfundener Kunſt im Mahlen geredt worden« ſei. Die Art ſeiner Studien erregte ſchon die Aufmerkſamkeit des van Mander oder ſeiner Berichterſtatter: »er legt ſich nicht beſonders aufs Zeichnen — ſagt der Maler-Biograph —, ſondern ſitzt ſtets in den Kirchen oder an anderen Orten, um die Werke der groſsen Meiſter zu ſehen, und prägt Alles feſt in ſein Gedächtniſs ein«. Freilich ein unerhörtes Verfahren zur Zeit der Blüthe und auf dem Hauptſchauplatz der akademiſchen Kunſtübung, für welche der Aktſaal faſt das einzige erlaubte Studienfeld war! Die Früchte naiver Naturanſchauung, die ihn zu ſeinen einſamen Wanderungen in die Umgebung Roms mit ihren ewig ſchönen Formen und Farben führte, und ſeines intimen Studiums der groſsen Meiſter laſſen ſich in den meiſten Gemälden, namentlich aber in den Zeichnungen erkennen, welche von dem, was er geſehen hatte, gleichſam eine flüchtige, aus dem Gedächtniſs gemachte Niederſchrift ſind. Elsheimer's köſtliches Skizzenbuch im Städel'ſchen Muſeum zu Frankfurt läſst unſchwer verſchiedene alte Meiſter erkennen, nach deren Werken der Künſtler ſtudirt hat: vor Allen Raphael, aber auch Correggio, dann Mantegna und Lucas von Leyden, neben denen ſich Anklänge an Zeitgenoſſen wie Rubens, Jacob de Gheyn und Guercino finden; aber ſtets mehr oder weniger in die eigen-

thümliche Kunſtſprache Elsheimer's überſetzt, wie wir es in ähnlicher und ſtärkerer Weiſe bei Rubens finden.

Die Entwickelung innerhalb dieſer Blütheperiode des Meiſters, die etwa in die Jahre 1605 bis 1620 (ſein wahrſcheinliches Todesjahr) fällt, mit einiger Sicherheit anzugeben, iſt bei dem Material, welches uns bisher vorliegt, nicht möglich. Zwar beſitzen wir grade aus dieſen Jahren, auf welche ja die meiſten noch erhaltenen Gemälde ſeiner Hand zurückzuführen ſind, eine Anzahl Bilder, deren Entſtehungszeit ſich, wie bereits oben erwähnt wurde, durch Daten auf den danach gefertigten Stichen annähernd feſtſtellen läſst; ſo iſt nach den Aufſchriften auf Goudt's Stichen der »Tobias auf der Wanderung« ſpäteſtens 1608 entſtanden, die »Ceres« 1610, »Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis« 1612, der gröſsere »Tobias auf der Wanderung«, »die Flucht« und »die Aurora« ſämmtlich 1613, der »hl. Franciscus«, welchen J. Matham geſtochen hat, im Jahre 1611. Allein wie dieſe Daten immer auch die Möglichkeit weit früherer Entſtehung der bezüglichen Originale zulaſſen, ſo geſtattet andererſeits die bekannte Thatſache, daſs im Nachlaſſe des Rubens ſich vier Bilder von Adam Elsheimer befanden, eben nur die Vermuthung, daſs dieſe (es ſind die Ceres, die Verkündigung, die Judith und eine Landſchaft in ovaler Form) vor Rubens' Abreiſe aus Rom und Italien d. h. vor 1608 gemalt und von ihm erworben wurden. Denn Rubens kann ſie ja recht wohl auch ſpäter erſt erlangt haben, z. B. aus dem Nachlaſſe des Ritters Goudt, was für das Ceres-Bild ſogar wahrſcheinlich iſt. Aber auch davon abgeſehen laſſen ſich grade die meiſten eben erwähnten Bilder heute nicht mehr nachweiſen oder doch nicht ſicher identificiren.

Soweit dieſe Werke jedoch einen Anhalt bieten, ſoweit ferner aus den älteren bereits genannten Gemälden und nach den allgemeinen Regeln des künſtleriſchen Entwickelungs-

ganges ein Schluſs erlaubt iſt, dürfen wir annehmen, daſs die früheren Werke dieſer Hauptperiode des Meiſters verhältniſsmäſsig eine Ueberfülle von Details, eine ſorgfältigere und trockenere, zuweilen noch etwas ſpitzige Behandlungsweiſe, helleren Ton, grellere Beleuchtung und kühlere Färbung, die ſpäteren dagegen gröſsere Einfachheit und Meiſterſchaft in der Compoſition und Zeichnung, gröſsere Breite der Behandlung bei ſatterer und leichterer Pinſelführung, wärmere und geſchloſſenere Beleuchtung, gröſsere Tiefe und Kraft der Färbung aufweiſen. Uebereinſtimmende Entwickelungs-Merkmale laſſen ſich auch bei den Zeichnungen des Künſtlers beobachten.

Ueber Elsheimer's Perſönlichkeit ſprechen ſich die Zeitgenoſſen deutlich und in günſtigſter Weiſe aus. Nach Baglione war er von »ſchönem Aeuſsern und vornehmem Auftreten«; und dies beſtätigt Elsheimer's Selbſtbildniſs in den Uffizien, namentlich für den Geſchmack des Südländers jener Zeit: regelmäſsige, ſtark ausgeſprochene Züge, hohe edle Stirn, volles krauſes Haar von dunkelbrauner Farbe, kräftiger Bart nach damaligem Schnitt, kleine, von ſtarken Brauen beſchattete Augen mit lebhaftem Blick, welche dem Antlitz einen eigenthümlich ernſten und zugleich ſcharf beobachtenden Ausdruck geben; dazu ſchwarze Tracht von gewählter Einfachheit.

Die äuſsere Erſcheinung intereſſirte den Italiener vor Allem; ein beſſeres Zeugniſs als »preſenza di nobile« glaubte daher der Römiſche Cavalier ſeinem Collegen gewiſs nicht geben zu können. Die Biographien ſeiner Landsleute bieten uns dagegen den nöthigen Anhalt zur Beurtheilung ſeines inneren Weſens. Elsheimer's hervorſtechendſter Charakterzug ſcheint Liebenswürdigkeit und Herzensgüte geweſen zu

ſein. »Er iſt ſehr freundlich und Jedermann gern in Allem zu Gefallen«, ſo ſchildert ihn Karel van Mander, offenbar nach Berichten befreundeter Landsleute, die damals in Rom lebten oder eben von dort zurückgekommen waren. Mancini ſagt kurz nach Elsheimer's Tode, daſs ſein Tod »diejenigen Kunſtgenoſſen, welche ihn kannten, aufs Tiefſte bekümmert hatte«. Nicht ohne Intereſſe iſt dafür auch der oben bereits angeführte Brief von Rubens, worin dieſer über eine Erfindung Elsheimer's, den Grund der Kupferplatten zu präpariren, ſich ausſpricht und dabei ausdrücklich bemerkt, daſs der Künſtler ihm ſein Geheimniſs »amorevolmente« mitgetheilt habe. Das deutlichſte Zeugniſs für ſeine freundliche, entgegenkommende Art iſt ſein Zuſammenleben mit einer Reihe von Künſtlern aus dem Norden, aus Deutſchland wie aus Holland und den ſpaniſchen Provinzen der Niederlande, die ſich um ihn als ihren Meiſter ſammelten. Mit den beiden Pynas und mit Pieter Laſtman lebte und ſtudirte er gemeinſam; E. Th. von Hagelſtein wurde durch ihn nach Sandrart's Bericht ſogar fünfzehn Jahre (bis zu Elsheimer's Tode) an Rom gefeſſelt. Der ältere David Teniers ſoll zehn Jahre lang ſein Schüler geweſen ſein — eine übertriebene Angabe, die ich ſpäter berichtigen werde. Hendrick Goudt lebte nicht nur Jahre lang in engſter Freundſchaft mit Elsheimer in Rom zuſammen und wich ihm in ſeiner tödtlichen Krankheit nicht von der Seite: ſeine ganze Thätigkeit ging in Stecherarbeiten nach Elsheimer's Werke auf; und als der vornehme Dilettant ſpäter in Utrecht geiſtesſchwach wurde, war ſeine kleine Galerie von Gemälden des Meiſters nicht nur die höchſte Freude des Unglücklichen, ſondern er vermochte auch noch mit Verſtändniſs ſich über dieſelbe zu unterhalten.

Dieſer Freundeskreis, an welchen ſich — wie wir ſpäter ſehen werden — noch ein gröſserer Kreis von jüngeren

Künſtlern anſchloſs, die ſich Elsheimer zum Vorbild nahmen, beweiſt am beſten, daſs er nicht der abgeſchloſſene, melancholiſche Sonderling war, den theilweiſe ſchon Sandrart, namentlich aber deſſen Nachſchreiber aus ihm gemacht haben. Weder van Mander noch Baglione oder Mancini geben uns auch nur den geringſten Anhalt dafür; und in der Unterſchrift unter Hollar's Stich, in der er zuerſt »d'un humeur melancolique« genannt wird, geben die unmittelbar folgenden, wohl aus Mander entlehnten Worte »ſe trouent ordinairement dans les Esgliſes ou en quelque vièle Ruine, exerſent de la façon ſon eſtude« den Aufſchluſs für dieſe Bezeichnung. Jene Worte waren der Keim, aus welchem die ſpäteren Fabeln über den »tweede Domocriet«, wie ihn ſchon Houbraken nennt, entſtanden. Elsheimer erſcheint vielmehr nach allen jenen Mittheilungen ſeiner Zeitgenoſſen als eine echte, durchaus eigenartige Künſtlernatur, gewohnt ſeine Studien im Anſchauen der Natur und der alten Kunſt zu machen und dieſe, wie ſchon van Mander bezeugt, nicht dem Papier anzuvertrauen, ſondern nur in das Gedächtniſs einzuprägen. Nur die Einſamkeit konnte ihm für ſolche Studien die nöthige Ruhe und Sammlung geben; und eben deſshalb ſuchte er dieſelbe, nicht aber aus Abneigung gegen die Geſelligkeit.

Baglione betont ausdrücklich die Ehrenhaftigkeit und Selbſtloſigkeit von Elsheimer's Charakter; nur nach der höchſten Vollendung des Kunſtwerkes ſtrebte der Künſtler — ſo etwa ſagt der Biograph —, wenn auch der Gewinn darüber verloren ging, und war ſonach ein leuchtendes Vorbild dafür, daſs auch im künſtleriſchen Streben Ehrgefühl die Tüchtigkeit begleiten ſoll. Ein ehrenvolleres Zeugniſs für ſeinen Charakter und für ſeine Kunſt konnte ihm wohl nicht zu Theil werden, als daſs ihm, dem ſtillen, zurückgezogenen Fremdling, ein öffentliches Begräbniſs auf Staatskoſten be-

willigt wurde, und daſs die Künſtlergenoſſenſchaft von Rom ſeine Leiche zu Grabe trug.

Baglione ſowohl wie Mander bezeugen auch Elsheimer's auſserordentlichen Fleiſs bei ſeinen eigenartigen Studien ſowohl wie in der Durchführung ſeiner Gemälde; ja Baglione vermuthet, ſein Fleiſs habe ſeine Geſundheit untergraben. Lebendiges Zeugniſs dafür bietet die bei ſo kurzer Lebensdauer und der ſorgfältigen Durchführung der Bilder verhältniſsmäſsig groſse Zahl ſeiner Gemälde, von denen nahezu achtzig noch erhalten ſein müſſen, und deren er wohl faſt die doppelte Zahl gemalt hat. Schon dadurch allein wird Sandrart's moraliſirende Bemerkung darüber, daſs er ſich im Gefängniſs »doch ſelbſten wieder nicht (wie er billig thun können und ſollen) durch Arbeit geholfen, ſondern ſich darüber ſehr betrübet« u. ſ. w. ebenſo hinfällig, wie Houbraken's alberne Philoſophiererei über den modernen Demokrit; ganz abgeſehen davon, daſs wir jene ganze Geſchichte Sandrart's mit Wahrſcheinlichkeit in das Reich der Künſtlermythen zu verſetzen haben.

Faſſen wir dieſe vereinzelten Züge zuſammen, ſo ergiebt ſich keineswegs das Bild eines Sonderlings, ſondern vielmehr das einer in Erſcheinung wie im Auftreten anſprechenden Perſönlichkeit von naivem, kindlichem Sinn und entgegenkommendem Weſen, aber bei vorwiegender Innerlichkeit und einem Ernſt, vermöge deſſen er ſich voll und ganz dem hohen Lebensberufe hingab, zu welchem ihn Talent und Begeiſterung beſtimmt hatten.

Elsheimer als Maler, Zeichner und Radirer.

Bei der Ueberſchau über Elsheimer's Werke fällt zunächſt das aufsergewöhnlich kleine Format derſelben auf. Es iſt daraus erklärlich, daſs eines ſeiner Bilder, welches nicht einmal zu den allerkleinſten gehört, in Berlin unter die Sammlung der Miniaturen ſtatt in die Gemäldegalerie gelangen konnte. »Gleich wie unſer Vatter Adam der erste geweſen unter allen Menſchen — ſo ſchreibt Sandrart in ſeiner weitſchweifigen Manier —, alſo ware dieſer der erſte Adam, der in der Mahlkunſt kleinern Bildern, Landſchaften und andern Curioſitäten ſich alſo hoch und natürlich erhoben, daſs er ein Vorgeher und Vatter worden, deſſen Manier, als die allervollkommenſten, auserleſenſten und natürlichſten in allen Theilen alle andere Mahler nachgefolget.« Und auch Koloff geht bei ſeiner trefflichen Charakteriſtik des Künſtlers davon aus, daſs er der »Vater der eigentlichen Klein- und Feinmalerei« geweſen ſei. Ich möchte indeſs dieſe Behauptung nicht uneingeſchränkt gelten laſſen. Abgeſehen davon, daſs Elsheimer's Lehrer Philipp Uffenbach für ſeine Gemälde ſchon mehrfach ebenſo kleines Format wählte, und daſs bereits die deutſchen Kleinmeiſter, insbeſondere Altdorfer, daſſelbe bevorzugten, bewegte ſich die Landſchaftsmalerei, wie ſie ſich in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts,

namentlich ſeit Patenier und Herri de Bles in den Niederlanden auszubilden begann, mit Vorliebe im kleinen Rahmen: ſo Lucas van Gaſſel, Hans Bol in ſeinen Aquarellen, Jan Brueghel, in Deutſchland Hans Rottenhammer u. A. m.

Waren dieſe Künſtler, beſonders die beiden letztgenannten, die in Italien kurz vorher und zum Theil noch mit Elsheimer zuſammen thätig waren, ſchon in der äuſseren Form ſeine Vorgänger und Vorbilder, ſo ſind ſie es auch in der Wahl der Gegenſtände und in der Art der Darſtellung: auch ſie liebten bibliſche oder mythologiſche Motive als Staffage ihrer Landſchaften. In dieſer Richtung alſo war Elsheimer kein eigentlicher Neuerer; wohl aber hat er zuerſt und allein ſowohl die vollendet künſtleriſche Form für dieſe Art der landſchaftlichen Kleinmalerei wie den Zuſammenklang von Landſchaft und Figuren gefunden, mögen nun dieſe oder jene vorwiegen. Schon Baglione, der es auch in der Würdigung der künſtleriſchen Eigenthümlichkeiten Elsheimer's allen anderen Biographen zuvorthut, hebt dieſe »mirabile armonia« ausdrücklich hervor. Nur ſehr wenige Bilder des Künſtlers ſind rein figürliche oder rein landſchaftliche: eine Staffage, und ſei ſie auch noch ſo klein, hat jede ſeiner Landſchaften. Und zwar laſſen ſich dieſe Figürchen, die auf den erſten Blick nur als einfache Wanderer erſcheinen, bei näherer Betrachtung meiſt als bibliſche oder mythologiſche Perſönlichkeiten erkennen: hier als heilige Familie, dort als die Jünger auf dem Wege nach Emaus oder als Tobias mit dem Engel auf der Wanderſchaft u. ſ. f. Umgekehrt ſpielt aber auch bei den weſentlich figürlichen Darſtellungen, bei den hiſtoriſchen Vorwürfen jeder Art die Landſchaft, oder ſagen wir allgemeiner das Local, eine hervorragende Rolle; denn iſt die Darſtellung nicht, wie gewöhnlich, in die freie Luft verlegt, ſo pflegt grade die Schilderung des Innenraumes, worin die Scene ſpielt, beſonders betont zu ſein.

Innerhalb dieſer Form und Art der Darſtellung ſind die figürlichen Motive bei Elsheimer im Gegenſatz zu den obengenannten niederländiſchen Landſchaftsmalern vom Ende des ſechszehnten Jahrhunderts (wie Bol, Valkenburgh, Brueghel u. a.) faſt niemals einfach dem gewöhnlichen Leben entnommen, ſelbſt dann nicht, wenn die Figuren nur als verſchwindend kleine Staffage in der Landſchaft erſcheinen, ſondern ſie ſind der Geſchichte, ſei es der Bibel oder der claſſiſchen Mythologie entlehnt. Auch geben ſie ſich als ſolche deutlich zu erkennen, während die ebengenannten Künſtler, wenn ſie ähnliche Gegenſtände als Staffage ihrer Landſchaften malen, ſie derart realiſtiſch behandeln, daſs ſie ſich wie Scenen des Alltagslebens ausnehmen.

Für die Kenntniſs des Meiſters iſt es auch von Intereſſe, einen Blick auf Elsheimer's Auswahl dieſer Motive zu werfen. Die bibliſchen ſtellen einfache, wenig bewegte Scenen aus dem Leben der Patriarchen und Chriſti, ſeltener auch der Apoſtel dar, und dieſen ſchlieſsen ſich vereinzelte Darſtellungen von Heiligen oder Legenden-Vorgänge an. Unter den Zeichnungen begegnen wir ſchon häufiger auch bewegteren Compoſitionen, namentlich aus der Leidensgeſchichte Chriſti. Faſt alle dieſe Motive finden wir auch in den Werken von Vorgängern und Zeitgenoſſen Elsheimer's, aber nur gelegentlich und wie zufällig; in ihrer Ausſchlieſslichkeit, in der bewuſsten Wahl derſelben kommt bei Elsheimer zuerſt eine ausgeſprochen gemüthliche Seite, das entſchieden Genreartige, zum Vorſchein, welches eben durch ſeine Schüler und Nachfolger als ein bedeutſames Moment in die holländiſche Kunſt übertragen und in derſelben namentlich durch Rembrandt zur höchſten Entwickelung gebracht wurde.

Die claſſiſchen Motive, die Elsheimer ebenſo gern verwendet, entlehnt er faſt ausnahmslos den Metamorphoſen Ovid's, welche grade durch ſeine Gemälde und gleichzeitig

durch die dem Schilderboeck van Mander's beigefügte mythologiſche Erläuterung der Metamorphoſen in Künſtlerkreiſen wie im Publicum allgemein bekannt und beliebt wurden. Daher ſehen wir dieſelben Motive auch von den nordiſchen Künſtlern, welche ſich in Rom an Elsheimer anſchloſſen, mit Vorliebe behandelt und in einer beſonderen Form und Richtung, die wir die arkadiſche nennen können, in der holländiſchen Malerei weiter ausgebildet.

Elsheimer hat es auch nicht verſchmäht, gelegentlich eine allegoriſche Darſtellung zum Vorwurfe zu wählen: ich nenne die von Baglione beſchriebene ſeltene Radirung der Hexe (vielleicht, wie wir ſpäter ſehen werden, identiſch mit der »Ceres«) und das bekannte Bild der Pinakothek zu München, welches nach Sandrart's ausführlicher Beſchreibung das Opfer der Menſchen um Erfüllung ihrer mannigfachen Wünſche und Verlangen darſtellen ſoll; auch die von Hollar geſtochenen Reiche der drei Göttinnen gehören hierher. Doch giebt Elsheimer auch dieſe Motive in gröſserer Schlichtheit und Klarheit, ſodaſs wir eine einfache Opferſcene vor uns ſehen, an deren allegoriſche Bezüge wir erſt denken, wenn der Genuſs am Kunſtwerk ſelbſt Genüge gefunden hat.

Einzig unter den Werken Elsheimer's, ſowohl als Bildniſs wie als Geſtalt in Lebensgröſse, ſteht ſein Selbſtportrait in den Uffizien da. In der Auffaſſung und in der Behandlung, in der feinen, kühlen Färbung und dem trocken-paſtoſen Farbenauftrag nähert ſich daſſelbe am meiſten den guten Bildniſſen des jüngeren Frans Pourbus, welcher gleichzeitig mit Elsheimer im erſten Jahrzehnt des ſiebzehnten Jahrhunderts in Italien (am Hofe der Gonzaga zu Mantua) lebte.

Seine landſchaftlichen Motive wählt der Künſtler durchweg aus der Umgebung von Rom. In den einſamen kleinen Thälern der Campagna, auf den Abhängen der Albanerberge, zuweilen auch auf den Höhen von Tivoli oder Narni machte

Elsheimer ſeine Studien, aus welchen er in freier Weiſe ſeine Landſchaften und landſchaftlichen Hintergründe geſtaltete. Damals boten aber dieſe Gegenden nicht nur ihre ſchönen Formen und Farben, welche ſie noch heute zu dem bevorzugten Studienbereich der Landſchaftsmaler machen; ein Hauptſchmuck derſelben waren noch die Wälder mit uralten Bäumen in tieffarbigem Laubdach, wie ſie in Elsheimer's Bildern eine ſo hervorragende Rolle ſpielen.

Einfach und anſpruchslos wie der Umfang und wie die Motive ſeiner Bilder iſt auch die Auffaſſung derſelben. Wir ſahen, daſs Elsheimer bewegtere Vorgänge nur ausnahmsweiſe darzuſtellen unternimmt. Daher ſchildert er auch nicht das Leben in ſeinen Gegenſätzen, nicht die höchſte Erregung der menſchlichen Leidenſchaften oder die Natur in der Aufregung ihrer Elemente, auch nicht vorwiegend die reine Schönheit der Form oder das ſinnlich Reizende der äuſseren Erſcheinung. Ein ſchlichter Grundton geht durch alle ſeine Schöpfungen hindurch, ſeien ſie landſchaftliche oder figürliche Darſtellungen, bibliſche oder mythologiſche Vorwürfe: die Innerlichkeit und gemüthliche Auffaſſung. Das germaniſche Gefühl für das Heimliche und für behagliche Häuslichkeit ſpricht ſich bei ihm zuerſt wieder rein und voll aus, mag er nun Innenräume oder die freie Natur ſchildern. Wir finden daſſelbe bereits bei Dürer und den deutſchen Kleinmeiſtern, die ſich an Dürer anſchlieſsen; ſpäter iſt es der Grundzug der holländiſchen Malerei, insbeſondere Rembrandt's, welcher ähnlich aber noch in höherem Maſse wie Dürer die geſammte Kunſt ſeines Landes beherrſcht und in ſich zur groſsartigſten Entfaltung bringt. Gewiſſermaſsen vermittelt und übertragen wird dieſe Auffaſſungsweiſe Dürer's auf Rembrandt grade durch Adam Elsheimer. In Compoſitionen wie der Barmherzige Samariter, Tobias auf der Reiſe, die Flucht nach Aegypten, Joſeph von ſeinen Brüdern

in den Brunnen geſenkt, Philemon und Baucis, der Satyr beim Bauer u. a. m., welche Elsheimer mit Vorliebe behandelt und in Gemälden, Zeichnungen und Radirungen wieder und wieder darſtellt, finden wir dieſe herzliche Auffaſſung einfach menſchlicher Vorgänge, das Erfaſſen der innerlichen Seite, des Gemüthslebens ganz beſonders deutlich ausgeſprochen. Andererſeits zeigen die Landſchaften des Künſtlers mit ihren lauſchigen Thälern, worin dichte Baumgruppen ihre ſchönen mächtigen Formen auf heller Luft abzeichnen oder auf der ſtillen Fläche eines kleinen Gewäſſers widerſpiegeln, mit ihrem weiten Ausblick in die leicht bewegte Ferne, die in den Strahlen der Abendſonne erglüht, die gleiche innerliche Empfindungsweiſe, den Ausklang einer ſehnſuchtsvollen Stimmung des Herzens [1]).

Wenn Elsheimer in ähnlicher Weiſe wie Rembrandt die Schilderung des Gemüthslebens und der Stimmung in der Landſchaft unternimmt, ſo erreicht er dies doch theilweiſe auf anderen Wegen. Rembrandt erzielt ſeine Wirkung zum Theil durch den Contraſt des Innern mit der gewöhnlichen, ja ſelbſt häſslichen Form; Elsheimer zeigt dagegen einen ausgeſprochenen Schönheitsſinn, deſſen Ausbildung er zum guten Theil ſeiner Umgebung und ſeinen Vorbildern in Rom verdankte. Grade dieſes feine Gefühl für Schönheit der Form und eine gewiſſe Gröſse der Auffaſſungsweiſe iſt weſentlich mitbeſtimmend bei dem Eindrucke, welchen Elsheimer's

[1]) Koloff charakteriſirt Elsheimer's Auffaſſungsweiſe treffend: »Mit der pikanten Art, die Bilder zu beleuchten und bis ins Einzelne ſorgſam auszuführen oder geiſtreich anzudeuten, verbindet Elzheimer eine originelle Weiſe, die bibliſchen und mythologiſchen Gegenſtände aufzufaſſen: Genreartiges und Landſchaftliches wirken hier zuſammen und vereinigen ſich zu einem Ganzen.« Noch eingehender führt dies nach ihm Vosmaer aus: »C'était ce charme du naturel, de la naïveté, du ſentiment intime; c'etait ce principe qui exprimait la beauté par autre choſe encore que par la grandeur et le ſtyle, qui exprimait ſon côté intime, la profondeur et la multiplicité de la vie intérieure.«

Werke hervorrufen. Die ſchönen, grofs gehaltenen Formen in den Bewegungen des Erdreichs, in den Maſsen der Bäume, in den Details, wie den kleinen Pflanzen im Vordergrunde und den mächtigen alten Steineichen, Lorbeer u. a. italieniſchen Bäumen, im Zuge der Wolken ebenſo ſehr wie in den Figuren bringen eine eigenthümlich ſtilvolle Wirkung hervor, welche in anziehender Weiſe mit dem kleinen Umfange der Bilder contraſtirt und dadurch denſelben zwar keinen grofsartigen, wohl aber einen idylliſchen Charakter aufprägt. Insbeſondere bildet Elsheimer die menſchliche Geſtalt ſehr »wohlgefällig«, mit glücklichen Verhältniſſen; das Nackte (wie z. B. in der »Syrinx« des Berliner Bildes und in manchen Zeichnungen) iſt von einer eigenthümlichen Weichheit, für welche ihm Correggio Vorbild war, und die ſpäter ähnlich in Rembrandt's nackten Frauengeſtalten wiederkehrt.

Dabei fällt er keineswegs in akademiſche Bildung ſeiner Geſtalten, ſondern wahrt die individuelle Form in ſo glücklicher Weiſe, daſs ſie ſtets einen friſchen, lebenswarmen und originellen Zug beſitzen. Ueberhaupt: ſo entſchieden ideal die Auffaſſungsweiſe Elsheimer's iſt, ſo entſchieden baſirt dieſelbe auf ſeinen Studien direct nach der Natur[1]). Seine Neigung, auf einſamen Gängen ſich in die Natur zu vertiefen und den künſtleriſchen Eindruck derſelben in ſich aufzunehmen, wird uns von allen ſeinen Biographen erzählt und, wie wir ſahen, ſogar gröblich miſsdeutet. Den intereſſanteſten Beweis für dieſe Art ſeiner Studien liefern uns ſeine Zeichnungen, namentlich das Skizzenbuch im

[1]) Dies heben ſchon ſeine früheſten Biographen ausdrücklich hervor; Sandrart in ſeiner ſchwülſtigen Ausdrucksweiſe: »wann man ſeine Gemähle durch einen Spiegel gegen das natürliche Leben angeſehen, eines wie das andere ſich ereignet, als ob es eine Sache geweſen wäre;« und Baglione in ſeiner eleganten Schreibweiſe: »in quel genere picciolo accompagnava ſi belli paeſi, che fatti del naturale accordavano aſſai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia.«

Städel'ſchen Inſtitut. Soweit dieſe nicht flüchtige Entwürfe zu Compoſitionen oder, was nur ſelten der Fall iſt, ausgeführte Blätter mit beſonders durchgebildeter Lichtwirkung ſind, haben ſie in der That faſt ausnahmslos den Charakter von mehr oder weniger flüchtig hingeworfenen Erinnerungen an Figuren oder Scenen, landſchaftliche Motive oder Effecte, welche der Künſtler kurze Zeit vorher geſehen und beobachtet haben mochte, ſei es in einſamer Natur oder mitten unter dem Volke; denn grade einzelne Figuren oder kleinere und gröſsere Gruppen aus dem Volke, gleichgültig bei einander ſtehend, in eifriger Unterhaltung, vorwärts ſchreitend oder in eiligem Lauf, ſind die am häufigſten ſich wiederholenden Motive in Elsheimer's Zeichnungen.

Die Mittel, deren er ſich bedient, um ſeine Abſichten zu erreichen, ſind rein maleriſche. In ſeinen Gemälden iſt auch nicht der geringſte Nachklang mehr von der architektoniſchen Anordnung zu entdecken, welche die Werke des Quattrocento und theilweiſe auch die der kurzen Blüthezeit im Cinquecento in Italien auszeichnen. Schon die Venetianer und noch gründlicher Correggio hatten mit dieſer ſtrengen, kirchlichen Compoſitionsweiſe gebrochen und die maleriſche Anordnung innerhalb der Landſchaft mit den Mitteln des Colorits und des Helldunkels an die Stelle geſetzt. An dieſen Meiſtern hat auch Elsheimer ſeine maleriſche Behandlungsweiſe ausgebildet, wie ihm andererſeits das Verſtändniſs der Form vorzugsweiſe durch Raphael's Werke vermittelt wurde.

Wenn Koloff von Rembrandt ſagt, daſs er »alle Vorzüge der Farbe vereinige: Pracht und Klarheit, Kraft und Zartheit, Gluth und Tiefe,« ſo läſst ſich das Gleiche auch von Elsheimer's Gemälden behaupten. Seinen Farben wohnt ein ganz eigenthümlicher ſammetartiger, tiefer Glanz inne, welcher allen ſeinen Zeitgenoſſen, aber auch ſeinen Schülern

und Nachahmern, namentlich den Landſchaftern, mehr oder weniger abgeht. Das Grün des Laubwerks, welches bei den meiſten gleichzeitigen vlämiſchen Malern, ſelbſt bei Jan Brueghel, im Vordergrunde einen giftig grünſpanartigen Ton zu haben pflegt, während es in der Ferne ſo ſtark ins Blaue fällt, daſs jetzt, wo häufig einzelne Farben ſich verändert haben, manche Landſchaften dieſer Schule dadurch völlig auſser Harmonie gekommen ſind, iſt bei Elsheimer von einer ganz eigenartigen Tiefe und Milde und zeigt ſich als harmoniſche Localfarbe, auch wenn er es je nach dem Charakter der einzelnen Baumarten, nach der Jahres- oder Tageszeit mehr ins Gelbliche, Bläuliche oder Bräunliche übergehen läſst. Ueberhaupt machen ſich die Localfarben bei Elsheimer noch im vollen Maſse geltend. Dieſelben ſind unter ſich durch ihre Zuſammenſtellung und ihre Uebergänge zur feinſten Harmonie abgeſtimmt, nicht aber ſchon durch einen Geſammtton beherrſcht, wie ſolcher in der holländiſchen Malerei eine ſo hervorragende Rolle ſpielt. Hierin wie in dem Reichthum und der Kraft ſeiner Localfarben zeigt ſich Elsheimer beſonders dem Rubens verwandt. Wie bei dieſem, ſo iſt auch bei ihm das Roth die herrſchende Localfarbe, nach welcher die übrigen geſtimmt ſind, und zwar iſt es meiſt ein tiefes Purpurroth, welches der Künſtler in der Zuſammenſtellung mit Weiſs in ſeiner vollen Kraft und Gluth zur Geltung zu bringen liebt. Durch dieſes Roth wird der Meiſter in den Stand geſetzt, das Grün in der Landſchaft ſo auſserordentlich tief zu ſtimmen und daſſelbe doch zugleich völlig klar und leuchtend erſcheinen zu laſſen. Grade die durchgehende Klarheit der Färbung bei aller Tiefe und ſelbſt bei der Dunkelheit der Schatten in ſeinen Nachtſtücken iſt ein ebenſo ſicheres Kennzeichen für die echten Gemälde des Meiſters wie die auſserordentliche Helligkeit ſeiner Lüfte. Der Künſtler weiſs darin ebenſo fein das Gefühl der Ferne,

die unendliche Tiefe des Raumes wie andererſeits die landſchaftliche Stimmung zum Ausdruck zu bringen.

Dieſe Wirkung geht aber nicht bloſs aus ſeiner Farbengebung hervor: ſie beruht ebenſoſehr auf dem Momente der Beleuchtung. Das Spiel von Licht und Schatten ſteigert ſich bei Elsheimer noch nicht, wie bei Rembrandt, zum ausgebildeten Helldunkel, wohl aber benutzt er daſſelbe in geſchickter und wieder dem Rubens verwandter Weiſe, um den Zauber von Form und Farbe dadurch zu ſteigern. Es ſind die Probleme der verſchiedenartigſten Beleuchtung, welche er in ſeinen Gemälden zu löſen beſtrebt iſt; und die Art wie er dabei verfährt, zeugt von einem Studium und einem Geſchmack, welche verwandte Beſtrebungen gleichzeitiger Künſtler, namentlich des Caravaggio — mag derſelbe auch noch ſo anregend auf Elsheimer eingewirkt haben — entſchieden in den Schatten ſtellen. Grade dieſe Seite ſeiner Kunſt erregte daher vorzugsweiſe die Bewunderung der Zeitgenoſſen und übte die weiteſte und nachhaltigſte Wirkung: Rembrandt's Ausbildung des Helldunkels iſt indirect und direct durch Elsheimer beeinflufst; und von Rubens kennen wir u. a. in ſeiner »Flucht nach Aegypten« (in Caſſel und im Louvre) wie in der »Alten, die Kohlen anbläſt« (Galerie zu Dresden) deutliche Nachahmungen von Elsheimer's Art zu beleuchten.

Auch hierbei geht der Künſtler unmittelbar auf die Natur zurück und hält ſich mit groſser Pietät an die Natur. Mit Vorliebe wählt er möglichſt complicirte und wirkungsvolle Beleuchtungsarten: in ſeinen Landſchaften das Licht der eben aufſteigenden, hell ins Land ſcheinenden Morgenſonne, wie in der von Goudt geſtochenen berühmten »Aurora« der Braunſchweiger Galerie; oder das glühende Licht der Abendſonne, deren Strahlen die Höhen der Berge und die Spitzen der mächtigen Baumgruppen vergolden und einen

warmen Schein ſelbſt in die tiefen Schatten ergieſsen. Oder er zeigt uns die Landſchaft beim fahlen Lichte des Mondes, zuweilen ſelbſt nur beim Funkeln der Sterne (wie in dem »Brande von Troja« in der Münchener Pinakothek). Doch begnügt er ſich dann faſt niemals mit dieſem einfachen Lichte: Fackeln in den Händen der Figuren im Vordergrund, Feuer, um welche ſich Hirten in der Ferne gelagert haben, endlich der Wiederſchein dieſer verſchiedenartigen Lichter in der glatten Fläche eines Waſſers, bringen neben dem Hauptlicht noch die verſchiedenſten Lichtwirkungen hervor und tragen dazu bei, die allzu dunkeln Schattenmaſſen aufzuhellen und mannigfaltig zu beleben.

Das gleiche doppelte künſtleriſche Beſtreben tritt auch bei den figürlichen Compoſitionen hervor, bei welchen Elsheimer beſonders gern künſtliche Beleuchtungsarten anbringt. Die »Verſpottung der Ceres« in der Galerie zu Madrid und »Philemon und Baucis« in der Dresdener Galerie ſind durch Goudt's Stiche die bekannteſten Beiſpiele dafür. Die »Befreiung des Petrus« bei Lord Elgin, »Pallas« und »Amor und Pſyche« im Fitzwilliam Muſeum zu Cambridge u. a. Bilder ſchlieſsen ſich dieſen nahe an. In allen iſt die Beleuchtung mindeſtens eine doppelte oder dreifache, und Kraft und Färbung jedes einzelnen Lichtes werden in ihrer Wirkung mit gröſster Treue wiedergegeben. Zugleich wird aber mit glücklichem Geſchmack das Grelle und Eintönige, welches jedem künſtlichen Licht in der Natur mehr oder weniger anhaftet, und das bei Caravaggio, beſonders aber bei Honthorſt häufig eine ſo unangenehme Wirkung hervorbringt, gemäſsigt und abgetönt, namentlich durch das Zuſammenwirken der verſchiedenen und meiſt verſchiedenartigen Lichter. Daher ſind in dieſen Bildern die dunkelſten Schatten noch klar, die hellſten Lichter nie empfindlich grell, und kommen die Localfarben dabei noch zur Wirkung.

Wie bei jedem groſsen Meiſter, ſo laſſen ſich auch bei Elsheimer verſchiedene Manieren der techniſchen Behandlung unterſcheiden: die ſorgfältige, ſelbſt noch ängſtliche der Jugend und die freie, breitere der Manneszeit. Erſtere zeigt zugleich eine kühlere Färbung und trockeneren Farbenauftrag; letztere dagegen, die wir auf den meiſten ſeiner Gemälde finden, iſt bei aller Vollendung, welche das Format der Bilder erfordert, von einer groſsen Weichheit im Colorit, welche den Farben Email und ſammetartigen Glanz verleiht, und zugleich von groſser Sicherheit und Leichtigkeit der Pinſelführung, die bald ausführt, bald nur andeutet. Ein Beweis für die Solidität der Technik Elsheimer's iſt der faſt völlig unveränderte Zuſtand, in welchem ſeine Bilder, ſoweit ſie nicht von Reſtauratorhand angegriffen worden, auf uns gekommen ſind. Und doch ſind dieſelben faſt ausnahmslos auf Kupfer gemalt, welches in den aufliegenden Farben ſo leicht Veränderungen hervorruft.

Elsheimer's groſse Anſchauungsweiſe zeigt ſich am deutlichſten in ſeinen Zeichnungen. Wer zum erſten Male eine ſolche unter die Augen bekommt, wird auf Rembrandt oder Rubens, gelegentlich auch auf Lievens oder Claude rathen: ſo breit und effectvoll, ſo groſs und energiſch ſind dieſelben in der Regel gehalten. Schon Sandrart hebt dies hervor: »Elsheimer war in der Vollkommenheit und im Guten ſo feſt gegründet, daſs, wenn er mit der Feder oder Kreide nur einen Umriſs gemachet, er darinnen mehrern Verſtand zeigte, als andere durch unverdroſſene Mühe und Arbeit konnten zu Wege bringen.« Elsheimer's Zeichnungen ſind faſt ausnahmslos in breiteſter Weiſe mit der Feder in Sepia ausgeführt und zuweilen mit etwas Tuſche noch in Wirkung geſetzt, ſeien ſie nun erſte Ideen zu einer Compoſition, flüchtige Erinnerungen von Natureindrücken oder, was am

ſeltenſten der Fall iſt, raſch nach der Natur hingeworfene Studien. Form und Bewegung ſind ſicher getroffen, das Motiv iſt mit wenigen flüchtigen Strichen treffend gegeben, die Beleuchtung von ſchlagender Wirkung, bei einzelnen landſchaftlichen Skizzen ſogar ſchon von feiner Stimmung; wie denn auch hier und da bei aller Flüchtigkeit eine gradezu zarte Wirkung erzielt iſt.

Auch in den Zeichnungen ſind natürlich verſchiedene Manieren nach der Zeit ihrer Entſtehung kenntlich: ſorgfältigere, in den Verhältniſſen zuweilen noch wenig glückliche, in ihrer Flüchtigkeit manchmal nahezu rohe Zeichnungen und ſolche, die in deutlichem Anſchluſs oder als directe Copien nach älteren Meiſtern (wie Raphael, Mantegna, Lucas van Leiden) entſtanden ſind, wird man meiſt der früheren Zeit zuzuweiſen haben; und dann wieder Zeichnungen von gröſster Breite und ſicherſter Meiſterſchaft, die wir meiſt ſeiner ſpäteren Zeit zuſchreiben müſſen. Selten nur kommen ganz durchgeführte Blätter vor, die dann — ſauber gezeichnet, mit Tuſche oder in Deckfarben lavirt und weiſs gehöht — den Gemälden des Künſtlers in der Wirkung nahe ſtehen.

Adam Elsheimer war auch Radirer. Wir wiſſen dies bereits durch Baglione und Sandrart, die beide einige ſeiner Blätter namhaft machen, beſitzen aber auch alte Copien verſchiedener Radirungen, namentlich von Hollar. Dennoch ſind dieſelben bis heute ſelbſt in der Specialliteratur noch wenig, ja das Hauptblatt noch gar nicht beachtet; in keiner Sammlung ſind ſie vollſtändig vertreten, und wo ſich einige von ihnen finden, ſind ſie meiſt in ſchlechten Abdrücken vorhanden und obenein mit elenden Nachahmungen und Copien untermiſcht. Ich komme ſpäter auf dieſelben zurück und bemerke hier nur, daſs auch ſeine Handhabung der Nadel die leichte, bald zierlich ausführende, bald nur geiſtreich

ſkizzirende Manier zeigt, welche wir in ſeinen Gemälden kennen lernten. Daſs er auch als Radirer der unermüdlich ſuchende Künſtler war, bezeugt uns der oben erwähnte Brief von Rubens an Peeter van Veen, worin derſelbe über eine beſondere Manier Elsheimer's, die Kupferplatte mit einer weiſsen Maſſe zu decken und darin zu radiren ſich ausſpricht, — ein Verfahren, über das ihn Elsheimer ſeiner Zeit ſelbſt belehrt habe.

Verzeichnifs der Werke Elsheimer's.

Da unfere mangelhafte Kenntnifs vom Entwickelungsgange des Künftlers nicht geftattet, feine Werke mit genügender Sicherheit nach der Zeit ihrer Entftehung zu betrachten, fo gebe ich das Verzeichnifs derfelben nach den Orten, an welchen fie fich befinden; dabei follen diefelben zugleich eine kurze kritifche Würdigung erfahren. Eine eingehendere Befchreibung der Darftellung, Angabe der Gröfse und anderer Details werde ich dabei nur in den Fällen geben, wo es fich um bisher als Werke Elsheimer's nicht bekannte oder fonft nicht befchriebene Bilder handelt.

Die Seltenheit von Elsheimer's Gemälden wird fchon von feinen älteften zeitgenöffifchen Biographen ausdrücklich hervorgehoben und von diefen mit der kurzen Lebensdauer des Meifters und der aufserordentlichen Ausführung der Bilder begründet. Dennoch glaube ich etwa 60 Gemälde des Meifters noch jetzt nachweifen zu können. Bei der kritifchen Beftimmung derfelben kommt uns zu Statten, dafs Sandrart die ausführliche Befchreibung einer Anzahl der hervorragendften Werke giebt, fowie dafs uns durch Elsheimer's Schüler und Nachfolger eine beträchtliche Zahl feiner Compofitionen in Stichen überliefert find, namentlich durch Hendrick Goudt,

Jan van de Velde und Wenzel Hollar. Erfchwerend wirkt hingegen der Umftand, dafs Elsheimer's Gemälde in Folge ihrer Beliebtheit und der hohen Preife, die trotz ihres geringen Umfanges dafür bezahlt wurden, fchon gleichzeitig und zwar oft von gefchickten Künftlern [1]) und Nachahmern des Meifters treu copirt wurden, fowie dafs andererfeits, nach Sandrart's Mittheilung, einzelne feiner Schüler (wie J. Th. von Hagelftein) ganz in der Manier ihres Lehrers arbeiteten, fodafs fchon damals ihre Gemälde mit den feinigen verwechfelt wurden: und grade von diefem Hagelftein find wir leider nicht im Stande, auch nur Ein völlig zweifelloles Werk nachzuweifen. Erfchwerend wirkt fchliefslich auch der Umftand, dafs wir die Entwickelungsgefchichte des Künftlers nur unvollftändig kennen und namentlich nur wenige Jugendwerke mit einiger Sicherheit nachzuweifen wiffen, fodafs die von der gewöhnlichen Art und Gröfse abweichenden Bilder fchon defshalb leicht dem Meifter abgefprochen werden.

Die meiften hervorragenden Gemälde Elsheimer's finden fich in den Sammlungen feines Vaterlandes, in Deutfchland.

Sein Geburtsort Frankfurt fteht hier zwar hinter mehreren anderen Städten zurück, worüber fchon Sandrart klagt; aber immerhin gebührt ihm doch vor Rom der Vorzug, wo fich meines Wiffens nicht ein einziges echtes Werk Elsheimer's findet, obgleich diefer hier feine zweite Heimath und die eigentliche Stätte feiner Thätigkeit fand.

In der Sammlung des Städtifchen Archivs zu Frankfurt befindet fich das früheite Jugendwerk Elsheimer's, die Anficht feiner Vaterftadt, von Sachfenhaufen aus genommen

---

[1]) Im Katalog von Rubens' Nachlafs wird »ein Opfer« von Rubens' Hand nach A. E., in G. Hoet's »Katalogus« (II, 363) eine Copie Poelenburg's nach E. erwähnt u. f. w.; bekanntlich foll nach Houbraken auch G. Dou die »Ceres« nach E. copirt haben.

(aus dem Prehn'ſchen Kabinet, Nro. 737; auf Holz, Höhe 18 cm, Breite 22 cm). Kleinlich in der Behandlung, namentlich im Laubwerk, welches die Büſche wie Bienenſchwärme erſcheinen läſst, ſchwer und trübe in der Färbung und ſelbſt noch in der Perſpective theilweiſe verfehlt, läſst es doch den Künſtler in ſeinen erſten Anfängen erkennen. — Künſtleriſch weit bedeutender ſind die beiden verhältniſsmäſsig umfangreichen Bilder des Staedel'ſchen Kunſtinſtitutes. Das Opfer zu Lyſtra (Kat. Nro. 337 [1]), eine figurenreiche, klare und lebensvolle Compoſition, erinnert in den etwas plumpen Typen, der überreichen Färbung, dem dünnen Farbenauftrag, den bräunlichen Schatten und weiſsen Lichtern noch an die deutſchen Vorgänger des Meiſters, namentlich an Rottenhammer; es gehört daher wohl in die frühere Zeit ſeines römiſchen Aufenthaltes. Das zweite, kleinere Gemälde, Bacchus als Kind unter den Nymphen von Niſa (Kat. Nro. 338), giebt ein überaus reizvolles, groſs gedachtes Bild eines ſtillen Waldthals, mit einer Gruppe herrlicher Bäume im Vordergrunde. Die leuchtende Färbung und der emailartige Farbenauftrag weiſen dieſes Hauptwerk in die mittlere Zeit des Künſtlers. Beide Bilder ſind von trefflicher Erhaltung.

Auſser dieſen ſind mir nur noch zwei echte Bildchen von Elsheimer's Hand in Frankfurt bekannt, wenig bedeutende Gegenſtücke, welche ſich früher in der Sammlung des Senators Gwinner befanden. Das eine, im Beſitze des Herrn Dr. W. Gwinner, zeigt Chriſtus auf dem Wege nach Emmaus; eine Ruine zwiſchen dichtem Buſchwerk im Mittelgrunde des Bildes nimmt den gröſsten Theil deſſelben ein und macht dadurch den Eindruck in ähnlicher Weiſe unruhig wie auf dem Gegenſtück bei Herrn Karl Anton Milani, einer

[1]) Terweſten (S. 495) erwähnt das Bild auf der Verſteigerung van Heemskerk im Haag am 7. October 1765.

Ruhe auf der Flucht, der mit Buſchwerk und Ruinen bedeckte Bergabhang am gleichen Platze.

Die im Beſitz des von Cronſtett'ſchen Damenſtifts in Frankfurt befindliche, von Soutmann geſtochene kleine Marter des hl. Laurentius halte ich nur für eine alte Copie. Das Original iſt mir nicht bekannt. Eine beſſere, ja treffliche alte Copie deſſelben Bildes hat die National-Galerie in London mit der Sammlung Wynn Ellis erhalten; für ein Original Elsheimer's, wofür es der Katalog ausgiebt, ſcheint es mir doch etwas zu kleinlich und zu trocken. Eine geringe Copie beſitzt die Galerie zu Innsbruck, eine freie Wiederholung, offenbar von der Hand des jüngeren Frans Francken, die Galerie in Aſchaffenburg (Nro. 781).

Die Dresdener Galerie hat vier Gemälde Elsheimer's aufzuweiſen, darunter drei treffliche. Durch Goudt's Stich (vom Jahre 1612) am bekannteſten iſt das durch die Wiedergabe der verſchiedenſten Lichteffecte berühmte kleine Interieur, welches Jupiter und Merkur darſtellt, die von Philemon und Baucis bewirthet werden (Kat. Nro. 1843). Ueber die eigenthümlichen Vorzüge der Compoſition und Beleuchtung in dieſem Bilde habe ich mich bereits ausgeſprochen; die Zeichnung iſt entſprechend meiſterhaft und groſs gehalten trotz des kleinſten Umfanges, und die Behandlung demgemäſs weich und faſt breit; die reichen harmoniſchen Localfarben kommen trotz des verſchiedenartigen künſtlichen Lichtes noch zu bedeutender Wirkung. — Auf gleicher Höhe ſteht die Anſicht eines bewaldeten Bergthales, in deſſen Vordergrunde Joſeph dargeſtellt iſt, wie er von ſeinen Brüdern in den Brunnen geſenkt wird (Kat. Nro. 1842). Landſchaft und Figuren halten ſich hier etwa das Gleichgewicht; die Landſchaft iſt von einer Beſtimmtheit und Gröſse der Formen, die ſie dem Dughet nähert, die Figuren ſind von einer Meiſterſchaft und Energie in der Bewegung wie in der Formenbehandlung,

dafs ſie einem Rubens Ehre machen würden. Der Farbenauftrag iſt trocken-paſtos. — Die Flucht nach Aegypten (Kat. Nro. 1841), welche dieſen Gegenſtand ausnahmsweiſe bei Tageslicht und bei ſelten tiefer Färbung und fetter, faſt flüchtiger Behandlung zeigt — Eigenthümlichkeiten, die auf des Meiſters letzte Zeit deuten —, iſt in der vorwiegenden Landſchaft mit ihren vollen, üppig belaubten Baumgruppen von ähnlicher Schönheit. — Ein dem Elsheimer nur als fraglich zugeſchriebenes Bild, die Judith mit etwa drittel lebensgroſsen Halbfiguren (Kat. Nro. 1844), ſcheint mir ein echtes, wenn auch wenig erfreuliches Jugendwerk ſeiner römiſchen Zeit zu ſein, das in der glaſigen Färbung, in der ſchwachen und charakterloſen Zeichnung mit den Bildern im Belvedere und beim Grafen Czernin in Wien die auffallendſte Verwandtſchaft hat. Vielleicht iſt dies Bild die jetzt verſchollene Judith des Meiſters, die aus Rubens' Nachlafs in den Beſitz Philipp's IV. überging.

Von gleicher Bedeutung für Elsheimer, wie die Dresdener Galerie, iſt die Pinakothek zu München, wenn auch die fünf echten Werke, welche ſie vom Meiſter beſitzt, dieſen nicht in gleicher Weiſe von ſeiner günſtigſten, anſprechendſten Seite zeigen. Schon in dem ungewöhnlich groſsen Format weichen mehrere derſelben von ſeiner gewöhnlichen Art ab. Ueber die beiden groſsen intereſſanten Compoſitionen, das Martyrium des hl. Laurentius (Kat. Nro. 746) und das von Sandrart ausführlich als »Contento« beſchriebene allegoriſche Gemälde (Kat. Nro. 772), zu welchen die Albertina zwei groſse Zeichnungen beſitzt, habe ich mich bereits früher ausgeſprochen. Letzteres Bild iſt neben der Compoſition noch von beſonderem Intereſſe durch äuſserſt feine und doch leichte Ausführung, auſserordentlich reiche Färbung und ausgebildetes Helldunkel. — Ebenſo bekannt iſt durch Goudt's Stich die Flucht nach Aegypten (Kat.

Nro. 778). Die fein beobachtete Wirkung des Mondlichts, das voll über die reiche Waldlandfchaft ausgegoffen ift, wird leider durch Uebermalungen in einem grofsen Theile des Bildes beeinträchtigt.

In dem Brand von Troja (Kat. Nro. 776), leider gleichfalls früher durch fcharfes Putzen befchädigt, ift eine ebenfo reiche und bewegte Darftellung gefchildert wie in dem »Contento«; allein die Figuren find weder annähernd fo gut gezeichnet noch fo glücklich componirt. Auf das befondere Intereffe, welches diefes Bild durch feine mannigfache und kunftreiche Beleuchtung erweckt, ift bereits oben aufmerkfam gemacht worden. — Ein echtes Bildchen endlich, auf das mich Dr. Bayersdorfer aufmerkfam machte, befitzt die Pinakothek in dem früher unter der Bezeichnung »Art des P. Bril« aufgeführten Waldthal, worin eine kleine Herde zum Waffer getrieben wird (Kat. Nro. 836a), der Landfchaft mit dem Johannes bei Prof. Thaufing verwandt, aber kühler und fchwerer in der Färbung. Das Gegenftück diefes Bildchens (Nro. 836c) ift von einem fpäteren Nachahmer Elsheimer's in der Art des Eglon van der Neer. — Nicht von Elsheimer ift meines Erachtens die ihm zugefchriebene Predigt des Täufers (Kat. Nro. 781); die trockene, nüchterne Färbung, der völlig abweichende Baumfchlag und die geringe Zeichnung der Figuren deuten auf einen Nachfolger Elsheimer's.

Faft die gleiche Compofition wie das Münchener Bild zeigt auch die Flucht nach Aegypten in der Galerie des Ferdinandeums zu Innsbruck (Nro. 92, aus der Tfchager'fchen Sammlung ftammend). Das Bild ift jedoch wefentlich kleiner (260 mm breit und 195 mm hoch, auf Kupfer), hat aber vor dem erftgenannten Bilde neben der befferen Erhaltung feinere Färbung, gröfsere Klarheit der Schatten und liebevollere Durchführung des Laubwerks in den impofanten Baumgruppen voraus.

Die Berliner Galerie beſaſs bis vor Kurzem kein Werk des Meiſters, oder richtiger: man glaubte dort wenigſtens keines zu beſitzen; denn von den drei (wenn man will ſogar acht) Gemälden, die jetzt den Namen Elsheimer's führen, ſind zwei nicht etwa für hohe Summen neu erworben, ſondern durch einfache Umtaufe der Galerieverwaltung — die ſeltene und angenehme Pflicht der Taufe aus Unbekanntem zu Bekanntem, aus Verkanntem zu Anerkanntem — für die Galerie gewonnen; das dritte Bild iſt ein neuer Ankauf (1881). Das eine dieſer Bilder (Kat. Nro. 664), eine Art Altärchen, worin in formloſer Weiſe ſechs kleine Darſtellungen aus dem Leben der Maria zuſammengeſtellt ſind, iſt ſchon als ein Jugendwerk des Künſtlers, das er noch in Frankfurt ausführte, beſprochen worden. Das gröſsere Mittelbild ſtellt die Himmelfahrt und Krönung der Maria dar; darunter befindet ſich die Darſtellung des Todes der Maria; an den Seiten, links: die Verkündigung und die Geburt, rechts: die Begegnung und Anbetung der Könige. — Das zweite Gemälde, eine Waldlandſchaft mit Syrinx und Pan (Nro. 664 A), befand ſich unter den kürzlich aus dem Kupferſtichkabinet ausgeſchiedenen Miniaturen. Im Vordergrunde zuäuſerſt links erklimmt die Nymphe Syrinx erſchreckt das Ufer eines ſtillen, von hohen Bäumen eingefaſsten Teiches, von deſſen entgegengeſetztem Ufer Pan herbeieilt im Begriff, in das Waſſer zu ſpringen, aus dem er die badende Nymphe aufgeſcheucht hat. Hinter dem Baumesdickicht ſteigt rechts ein Berg zu einer abgeflachten Doppelkuppel an, über deren ſpärlich bewachſene Abhänge die Abendſonne ihr magiſch ſpielendes Licht ergieſst. Dieſe Lichtwirkung, die Leuchtkraft, Tiefe und Klarheit der Farbe, verbunden mit der weichen, leichten Behandlung weiſen dieſes ſchöne Bildchen, das leider etwas durch Putzen gelitten hat, in die ſpätere Zeit des Künſtlers. Es iſt auf Kupfer gemalt und miſſt 20 cm in der Breite bei 14 cm in

der Höhe. — Neuerdings iſt dazu noch aus der Sammlung des Marquis de Ganey in Paris (früher Pourtalès) ein intereſſantes Bild aus der früheren römiſchen Zeit hinzugekommen, der hl. Martin einen Bettler mit ſeinem Mantel bekleidend. Wie in den meiſten Bildern dieſer Zeit liegt der Hauptaccent in den Figuren. Der ſchöne jugendliche Heilige auf braunem Schecken zertheilt mit dem Schwerte ſeinen Mantel, deſſen eine Hälfte der junge Bettler, der dankbar zu ſeinem Wohlthäter aufblickt, um ſeine nackten Glieder zu ſchlagen im Begriff iſt. Die Auffaſſung iſt ebenſo originell wie tief empfunden, die Zeichnung trefflich, die Darſtellung geſchickt in das Rund componirt, die Färbung und theilweiſe auch die Ausführung der Figuren ſtark von Tintoretto und Caravaggio beeinfluſst. Die Landſchaft, die nur als Ferne in geſchickter Weiſe als Hintergrund der Figuren angebracht iſt, verräth auf den erſten Blick den Adam Elsheimer, während Färbung und Auffaſſung es begreiflich erſcheinen laſſen, daſs das Bildchen bisher als das Werk eines Italieners, des Guercino, galt.

Berlin enthält aufserdem im Privatbeſitz noch zwei bisher unbeachtete Gemälde Elsheimer's. In meinem Beſitz befindet ſich eine kleine ovale Landſchaft mit Merkur und Argus als Staffage, die ich 1870 in Wien auf einer Verſteigerung erwarb. Vorn in der Mitte des Bildes ſteht der Götterbote, dem der links ſitzende Argus über den Weg Auskunft zu ertheilen ſcheint; hinter ihm vor hohen Bäumen die Kuh, weiter zurück einige Pferde; rechts erblickt man über Feldern, auf denen das helle Korn aufſprieſst, einen niedrigen Hügel mit Buſchwerk und antiken Ruinen auf der Höhe. Das Bild iſt auf Kupfer gemalt, 22 cm breit und 16 cm hoch. Die beiden Figuren ſind trefflich gezeichnet und ſtehen vorzüglich in der Landſchaft, die ſich durch die Helligkeit der Luft auszeichnet, während die Compoſition im Mittelgrunde etwas zu unruhig iſt. Nach der tiefgrünen

Färbung des Laubes und der fetten Behandlung ein ſpätes Bild des Meiſters. — Daſſelbe gilt auch für ein ſehr viel umfangreicheres Gemälde mit der Darſtellung des barmherzigen Samariters bei Herrn Otto Pein. Es iſt auf Kupfer gemalt und miſſt 36 cm in der Höhe bei 53 cm in der Breite. In einer bergigen Landſchaft, in deren Mittelgrunde ſich ein ſteiler Felſen mit hohen Bäumen erhebt, ſind vorn ganz links zwei Kriegsleute im Begriff, den Halberſchlagenen auszuplündern; neben ihnen ſteht ein Vorgeſetzter; rechts im Mittelgrunde ſieht man den Leviten mit dem Eſel von dannen ziehen. Die Behandlung iſt ſehr leicht und flüſſig, die Farbenſtimmung beſonders tief.

Die Gemälde der Galerie zu Braunſchweig ſind ſchon oben näher gewürdigt. Die »Landſchaft mit Bergferne« (Nro. 769), wie ich nachzuweiſen ſuchte, eine frühe Arbeit der römiſchen Zeit, iſt das umfangreichſte mir bekannte Bild des Meiſters, von ſeinem Selbſtportrait abgeſehen. Wenn dieſe ungewöhnliche Gröſse, die geringere Zeichnung der wenigen unbedeutenden Figürchen, theilweiſe auch die Behandlung des Vordergrundes auf den erſten Blick an der Echtheit des Bildes zweifeln laſſen und mich bewegen, dasſelbe ſeiner früheren Zeit zuzuweiſen, ſo iſt doch ſchon die ganze Auffaſſung, die feine Stimmung, die leuchtende Färbung durchaus charakteriſtiſch für Elsheimer und zwar nur für dieſen. Das zweite Gemälde, die durch Goudt's Stich allgemein bekannte »Aurora« (Nro. 770), hat leider den gröſsten Theil ihres Reizes, worin ſie einſt trotz ihres winzigen Umfanges mit Claude Lorrain wetteifern konnte, durch unbarmherzige Verputzung und Nachdunkeln der Schatten eingebüſst.

Grade durch ſeine köſtliche Erhaltung zeichnet ſich ein bisher unbeachtetes Bildchen der Aſchaffenburger Galerie aus, Chriſtus zwiſchen den beiden Jüngern auf dem Wege

nach Emmaus. In hügeliger Landſchaft liegen im Mittelgrunde zwei kleine Seen, zwiſchen denen man eine kleine italieniſche Ortſchaft gewahrt. In der ruhigen Fläche des vorderen Sees ſpiegelt ſich das phosphorgelbe Abendlicht, das über den Horizont ausgegoſſen iſt. Die kleinen Figuren ſind von geſchickter Zeichnung, die Färbung der Landſchaft von einem klaren hellen Grün, und das Ganze wieder von äuſserſter Vollendung. Dieſes kleine Meiſterwerk erſcheint wie ein Gegenſtück zu der »Aurora« der Braunſchweiger Galerie, welche es jedoch bei dem jetzigen Zuſtande derſelben weit übertrifft.

Auch die Kunſthalle zu Hamburg beſitzt ein echtes Bildchen Elsheimer's (Nro. 52), eine waldige Landſchaft mit bergiger Ferne, in welcher der hl. Hieronymus und ein Engel als Staffage angebracht ſind, weich und breit in der Ausführung, die verhältniſsmäſsig groſsen Figuren und namentlich der Löwe ſogar flüchtig.

Ein ganz kleines echtes Bild iſt der hl. Laurentius in der Carlsruher Galerie (Nro. 164, alte Nro. 395), welcher, auf den Roſt lehnend, in einer Landſchaft mit reizender Bergferne ſteht. Das Bildchen iſt der gleichen (mir in Bezug auf die Echtheit zweifelhaften) Darſtellung in den Uffizien ſehr verwandt, wenn nicht damit übereinſtimmend, in der Landſchaft derſelben überlegen, in der Zeichnung und in der Behandlung des Colorits aber gleichfalls noch mäſsig und in der Färbung noch kalt, ſodaſs es wohl ſeiner früheren Zeit zugewieſen werden muſs. Das Muſeum in Montpellier beſitzt eine meines Erachtens echte Wiederholung dieſes Bildchens.

In Köln beſitzt Herr Raderſchatt ein echtes, jedoch wenig erfreuliches Gemälde Elsheimer's, Hagar in der Wüſte darſtellend. Es iſt ausnahmsweiſe auf Holz gemalt. Hagar und der Engel im Vordergrunde ſind für die ungewöhnliche Gröſse zu plump; der Wald in der Ferne iſt im Baumſchlag

zu kleinlich. Danach gehört das Bild in die frühere Zeit des römiſchen Aufenthaltes. — Später entſtanden iſt das weit anziehendere Bildchen bei Herrn Clavé von Bouhaben in Köln, einen heimlichen Waldſee darſtellend; als Staffage Chriſtus, den der Teufel auffordert, Steine in Brot zu verwandeln. Die Figuren ganz klein; die Landſchaft in tief grüner, leuchtender Färbung, fett gemalt; der Baumſchlag ähnlich wie in vorgenanntem Bilde.

Die Wiener Galerien haben eine Anzahl Werke des Meiſters aufzuweiſen, die weſentlich für ſeine frühere Entwickelung von Intereſſe ſind. Die »Ruhe auf der Flucht« im Belvedere (Nro. 16 im vierten Saale des zweiten Stockes) iſt ein ſehr charakteriſtiſches Werk der erſten Zeit von Elsheimer's Aufenthalt in Italien. Die Compoſition iſt im Weſentlichen Correggio's Madonna della Scodella entlehnt; die Figuren haben jedoch etwas oberflächlich Akademiſches, die Färbung hat eine Helligkeit von unangenehmer Härte; beides verräth den Einfluſs der römiſchen Schule. Feineres Eingehen in die Natur fehlt ſowohl in den verhältniſsmäſsig groſsen Figuren wie ſelbſt noch in der Landſchaft. — Von ganz ähnlichem Charakter und aus gleicher Zeit iſt auch eine »Geburt Chriſti« in der Galerie Czernin, welche auch faſt den gleichen Umfang (36 cm Höhe bei 28 cm Breite) und die gleiche Gröſse der Figuren hat, wie das Bild des Belvedere. Auch hier zeigt ſich namentlich Correggio's Einfluſs und zwar das Vorbild ſeiner »Nacht«. Elsheimer's Eigenart beweiſt ſich ſchon in der mannigfachen, geſchickten Beleuchtung: während das Hauptlicht vom Kinde ausgeht, iſt die Gruppe der Hirten durch mehrere Kerzen und Fackeln, die landſchaftliche Ferne durch das Licht des Mondes erhellt.

Ein Bildchen der Galerie der k. k. Akademie ſtimmt im Weſentlichen mit einem bekannten von Hollar in der Galerie Arundel unter dem Namen »das Reich der Venus«

geſtochenen Gemälde des Fitzwilliam Muſeums in Cambridge überein. Beide Bilder erſcheinen mir nach wiederholter Vergleichung Originale zu ſein. Das Wiener Bildchen iſt von beſonders klarer, emailartig aufgetragener Färbung und trefflich erhalten.

Hervorragender und ganz originell in der Auffaſſung iſt das einzige echte Bild Elsheimer's in der Galerie Liechtenſtein, die Flucht nach Aegypten (Kat. Nro. 1021). Die Compoſition weicht völlig von der durch Goudt's Stich bekannten, wie von anderen Darſtellungen deſſelben Gegenſtandes von Elsheimer ab. Unter hohen Bäumen liegt links ein altes rohes Steinhaus, anſcheinend eine Herberge; über den Wipfeln der Bäume, unter denen in der Ferne Hirten am Feuer ſitzen, ſteigt der Mond voll empor; vorn auf dem Wege, von hinten geſehen, Maria mit dem Kinde auf dem Eſel reitend, den Joſeph leitet, eine Fackel in der Hand. Die Auffaſſung iſt realiſtiſcher, als wir von Elsheimer gewohnt ſind, aber dabei von groſsem Reiz; die Behandlung weiſt auf die mittlere Zeit des Künſtlers.

Das anziehendſte Bildchen Elsheimer's in Wien befindet ſich im Beſitze des Herrn Profeſſor Moritz Thauſing (auf Kupfer, 17 cm breit, 13 cm hoch). Ein ſtilles, breites Waſſer zieht ſich von vorn in das Bild hinein, bis es ſich unter hohen Bäumen verliert. Ueber dem Walde erhebt ſich ein Hügel, von Buſchwerk bedeckt, worüber einzelne hohe Fichten herausragen. Vorn links ſitzt in ſtiller Beſchauung Johannes der Täufer, einen rothen Mantel über dem Lammsfell. Das helle Sonnenlicht breitet ſeinen heiteren Schein über dieſe einfache Landſchaft, die in dem blonden Grün des Laubes, in dem emailartigen Farbenauftrag, in der Zeichnung und Charakteriſirung der Bäume zu den vollendetſten Werken Elsheimer's gehört und doch, trotz ihres geringen Umfangs, keineswegs miniaturartig oder gequält erſcheint.

Unter den Sammlungen aufserhalb Deutfchlands fteht die Galerie der Uffizien[1]) zu Florenz nach Zahl und Bedeutung ihrer Gemälde Elsheimer's obenan. Das Selbftportrait des Meifters (Kat. Nro. 439) haben wir bereits früher befprochen. — Die beiden gröfseren Compofitionen: der fchalmeiblafende Hirt (Nro. 758) und die Töchter der Aglaia, von Merkur zum Tempel geleitet (Nro. 793), erwecken ein gleiches Intereffe für die Landfchaft wie für die Figuren und find in jeder Beziehung Meifterwerke des Künftlers, wefshalb fie fchon bei der Charakteriftik deffelben ihre Würdigung erfahren haben. Behandlung und Färbung find im engen Raum energifch und die Pinfelführung weich und leicht, wonach beide Bilder feiner mittleren beften Zeit angehören werden. Ein Theil des letztgenannten Bildes ift von Hollar geftochen, woraus wohl gefchloffen werden darf, dafs dasfelbe fich damals im Befitz des Graf Arundel befand. — Einen früheren Charakter als diefe Bilder trägt die miniaturartig durchgeführte kleine Waldlandfchaft, in welcher Hagar, vom Engel getröftet, als Staffage angebracht ift (Nro. 772); in der Färbung fällt der eigenthümlich matt-graue Ton auf, wie ihn kein anderes Gemälde des Meifters befitzt. — Neben diefen trefflichen Werken können die beiden Bilder (Nro. 771 und 773), in welchen je fünf kleine Darftellungen von einzelnen Heiligen oder bibliſchen Scenen in Landfchaften vereinigt find, nicht als Originale beftehen. Die weiche, flauere Behandlungsweife, der etwas ins Violette gehende Ton der undurchfichtigen Färbung find Merkmale, die mir deutlich auf C. Poelenburg als den Verfertiger diefer Bild-

[1]) Ich gebe hier die Mafse der Bilder, weil der Katalog der Uffizien, der mit denen der meiften anderen italienifchen Galerien auf gleicher Höhe fteht, diefe überhaupt nicht angiebt. Nro. 439 ift hoch 52 cm, breit 46 cm; Nro. 793 hoch 195 mm, breit 255 mm; Nro. 772 hoch 105 mm, breit 14 cm; die kleinen Bildchen in Nro. 771 und 773 etwa jedes hoch 10 cm, breit 7 cm.

chen hinzuweiſen ſcheinen. Acht derſelben finden ſich mit den gleichen Gegenſtänden der Darſtellung und, wenn mich meine Erinnerung nicht täuſcht, im Weſentlichen gleich oder ganz ähnlich bei etwa gleichen Maſsen auch in der Galerie zu Petworth; und zwar ſind dort die Bildchen, die ich gleich zu beſchreiben habe, den gleichen Darſtellungen in den Uffizien entſchieden überlegen. Von den zwei Darſtellungen, die ſich in Petworth nicht finden: Abraham's Opfer und der hl. Laurentius, iſt der letztere ganz ähnlich oder gleich und entſchieden beſſer in der Carlsruher Galerie, wo ich ihn bereits erwähnt habe. Nur für erſteres Bildchen weiſs ich das Original nicht nachzuweiſen.

Ueber die ſechs gröſseren Landſchaften, welche im Muſeo Nazionale zu Neapel unter der Bezeichnung »Scuola Fiaminga« im letzten Saal der niederländiſchen Schulen aufgeſtellt ſind (unter den Nro. 2, 7, 13, 18, 49 und 54), habe ich bereits gelegentlich der Frage nach der Entwickelung des Künſtlers geſprochen und dieſelben dort als echte Werke ſeiner Jugendzeit nachzuweisen mich bestrebt. Mit Ausnahme von Nro. 13, worin Theſeus und Ariadne als Staffage eingeführt ſind, enthalten dieſe bergigen italieniſchen Landſchaften, von ſeltenem Umfange für den Künſtler, als Staffage ſämmtlich Scenen aus dem Mythos des Ikarus.

Zwei Gemälde, die in die erſte Zeit ſeines Aufenthaltes in Rom fallen und wie die obengenannten als Werke des Meiſters verkannt ſind, beſitzt auch die Akademie zu Venedig. Das eine, im Katalog als unbekannt aufgeführte und als »Familienſcene« bezeichnete Bild (Kat. Nro. 245; auf Holz, 26 cm hoch, 18 cm breit), ſtellt die Verleugnung Christi durch Petrus dar. Die Magd ſowohl wie Petrus, die beiden einzigen Figuren in dem Raum, der durch Kerzenlicht erleuchtet iſt, ſind in eigenthümlich haſtiger, faſt ungeſchickter Bewegung. Die Beleuchtung zeigt den Einfluſs

Caravaggio's, die Färbung daneben auch den der Venetianer. — Das zweite Gemälde, welches ich gleichfalls dem Elsheimer zuſchreiben zu müſſen glaube, iſt die Stäupung Chriſti, die der Katalog dem Gottfried Schalcken beimiſst (Nro. 204; Kupfer, 34 cm hoch und 27 cm breit; die Figuren etwa 28 cm hoch). Auffaſſung und Compoſition ſind eigenthümlich packend und groſsartig und weiſen deutlich auf das Vorbild von Sebaſtiano del Piombo's berühmtem Wandbild der gleichen Darſtellung in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Die Geſtalten ſind von ausnahmsweiſer Gröſse, gut gezeichnet und lebendig bewegt; die Färbung bei der düsteren Beleuchtung, die von einem Kohlenbecken am Boden ausgeht, iſt von venetianiſcher Tiefe und Kraft. Doch läſst die Beleuchtung ſowohl als die Gewandung des als Türken gekleideten Aufſehers im Hintergrunde und die Behandlung des Nackten Elsheimer als den Künſtler erkennen.

Nicht beſtechend und auf den erſten Blick nicht einmal wie ein Original wirkt ein kleines Bild Elsheimer's in der schönen Sammlung des Senators Morelli in Mailand. Daſſelbe hat ſo ſtark gelitten, daſs es wie ein unfertiges Bild erscheint. Im Vordergrunde ſitzt der hl. Hieronymus, dem ein Engel das Buch hält, in dem er lieſt; rechts blickt man in ein waldiges Fluſsthal. Leicht und breit angelegt bei kühler Färbung, iſt das Bild wohl in die mittlere Zeit des Künstlers zu ſetzen.

Der Louvre in Paris beſitzt zwei Gemälde von Elsheimer's Hand. Die Flucht nach Aegypten (Kat. No. 159) ſtimmt ſelbſt in den Gröſsenverhältnissen faſt vollſtändig mit der gleichen Darſtellung in der Pinakothek zu München und dem Stiche Goudt's überein. Dennoch ſcheint mir an der Originalität des Bildes, das vor dem Münchener ſorgfältigere Zeichnung der Figuren und leichtere, weichere Behandlungsweiſe voraus hat, kein Zweifel. — Der barmherzige Sama-

riter (Kat. Nro. 160) iſt der oben genannten groſsen Darſtellung deſſelben Gegenſtandes im Privatbeſitz zu Berlin in Auffaſſung und tiefer Stimmung der kräftig behandelten und leuchtenden Färbung nahe verwandt und gehört daher auch wohl, wie dieſes, der ſpäten Zeit des Künſtlers an; die auffallend groſsen Figuren ſind auch hier — wie der Meiſter es überhaupt liebt — in der äuſserſten Ecke des Bildes ganz vorn angebracht.

Im Privatbeſitz in Paris iſt mir nur Ein echtes Bild Elsheimer's bekannt, eine kleine Flucht nach Aegypten, bei Mr. Rothan, etwa 8 cm breit und 12 cm hoch. Der kleine Zug geht den Berg hinab; feine Form und nette Figürchen zeichnen das Bildchen aus. — Eine groſse Predigt Johannes' d. T. im Beſitze von Baron Adolph Rothſchild halte ich nicht für ein Werk Elsheimer's. Die kalte Färbung, die kleinlich behandelte landſchaftliche Ferne, wie die Typen habe ich bei unſerem Künſtler nicht gefunden. Nach der Uebereinſtimmung mit zwei gleichfalls unter Elsheimer's Namen gehenden Bildern von ähnlichem Umfange bei Fürſt Liechtenſtein (Nro. 538 und 541) und einer Anbetung der Hirten im Beſitze von Mr. Ferral in Paris möchte ich dieſe Bilder ſämmtlich ein und demſelben Nachfolger Elsheimer's zuschreiben.

In der ſehr gewählten Sammlung holländiſcher Gemälde des Muſée Fabre in Montpellier (Nro. 202) befindet ſich ein Bildchen Elsheimer's, der hl. Laurentius in einer Landſchaft, mit dem oben beſchriebenen Bilde in Carlsruhe auch dem Umfange nach faſt völlig übereinſtimmend, aber von gleich kräftiger Färbung und emailartigem Farbenauftrag, ſodaſs es mir eine eigenhändige Wiederholung zu ſein ſcheint. Sonſt iſt mir in franzöſiſchen Provinzialgalerien kein echtes Gemälde von Elsheimer's Hand bekannt.

Ein köſtliches Bildchen, welches das Muſeum Boymans

in Rotterdam befafs, Chriftus im Oelgarten, ift leider 1864 beim Brande des Mufeums mit zu Grunde gegangen. Soweit mir bekannt, war daffelbe das einzige echte Werk Elsheimer's in Holland; denn die beiden unter feinem Namen bekannten Bildchen im Mufeum des Haag find weit fpätere Producte von einem dem F. Moucheron verwandten Künftler (fehr wahrfcheinlich, nach der Infchrift auf der Rückfeite, von Jan Lap, wie wir fpäter fehen werden).

Die englifchen Galerien, namentlich die Privatfammlungen, befitzen eine beträchtliche Zahl von Gemälden Elsheimer's. Mehrere der von Waagen in feinen »Art Treafures« erwähnten Bilder habe ich leider nicht gefehen; da aber Waagen andere Bilder Elsheimer's in verfchiedenen von ihm befchriebenen Sammlungen gar nicht erwähnt und offenbar dem Meifter nur ein geringes Intereffe entgegenbrachte, fo ift wohl mit Sicherheit anzunehmen, dafs fich in den engliſchen Privatgalerien aufserdem noch eine Anzahl echter Gemälde Elsheimer's unbeachtet finden werden. Die neueren englischen Sammler haben allerdings keinerlei Intereffe an Elsheimer gezeigt, und auch im vorigen Jahrhundert haben fich Bilder von ihm wohl wefentlich nur vereinzelt mit Sammlungsankäufen in die Galerien verirrt. Aber einer der gröfsten und kunftfinnigften Sammler des fiebenzehnten Jahrhunderts, Graf Arundel, welcher 1646 (noch ehe fein hoher Gönner das Haupt auf das Schaffot legen mufste) auf einer Reife in Italien ftarb, hatte eine grofse Vorliebe für unferen Meifter; und aus der reichen uns durch Hollar's Stiche bekannten Sammlung, welche er von Elsheimer's Werken — Gemälden wie Zeichnungen — zufammenbrachte, haben fich die meiften Galerien Englands, welche jetzt Gemälde des Meifters befitzen, recrutirt. Mit grofser Wahrfcheinlichkeit dürfen wir auch die meiften jetzt verfchollenen Bilder der

Arundel-Collection, ſoweit ſie nicht etwa zu Grunde gegangen ſind, noch im engliſchen Privatbeſitz vermuthen.

Zu dieſen Bildern gehören zunächſt zwei Gemälde Elsheimer's im Fitzwilliam Muſeum zu Cambridge (Nro. 55 und 32), »Pallas« und »Venus«; das dritte Stück der Folge, die »Juno«, iſt uns nur noch durch Hollar's Stich bekannt. Die Göttinnen ſind jede in ihrem Reich dargeſtellt: Pallas als Beſchützerin von Kunſt und Wiſſenſchaft ſitzt in voller Rüſtung im Vordergrunde eines durch verſchiedene Lichter beleuchteten Zimmers, in welchem weiter zurück Künſtler nach dem Modell zeichnen und Gelehrte in ihre Arbeit vertieft ſind. Venus hockt nackt im Vordergrunde einer heiteren Waldlandſchaft, in deren Grunde tanzende Nymphen und Satyrn ſichtbar werden; neben ihr ſteht Amor. Beide Bilder haben leider gelitten; erſteres iſt dabei noch durch Nachdunkeln faſt unkenntlich geworden. Die Behandlung war weich, die Färbung beſonders kräftig und tief.

Von weſentlich gröſserem Intereſſe iſt jetzt bei ſeiner trefflichen Erhaltung ein etwas gröſseres Bild derſelben Sammlung, Amor und Pſyche (Nro. 45). Amor ſteht mit einer Fackel in der Linken vor der links ſitzenden Pſyche, auf welche ein bekleideter Alter hinter Amor lebhaft einſpricht. Das Bild ist keineswegs eines der umfangreicheren des Künſtlers (das Verhältniſs der Breite zur Höhe beträgt etwa 20 : 30 cm), aber die Figuren nehmen darin einen ausnahmsweiſe bedeutenden Raum, mehr als die halbe Bildhöhe, ein; ſie ſind alſo faſt ſo groſs wie die Geſtalten in einer ſeiner gröſseſten Compoſitionen, dem hl. Laurentius in München. Die Formen ſind etwas akademiſch nüchtern; die Figur des Amor zeigt Benutzung eines antiken Vorbildes; die Färbung iſt trotz des Fackellichtes auſserordentlich lebhaft, und Wirkung und Vertheilung des hellen Lichtes, das nicht nur einem Honthorſt, ſondern ſelbſt Rembrandt in ſeinen früheſten

Bildern, wie in dem Geldwechsler vom Jahre 1627 (in der Berliner Galerie), zum unerreichten Vorbild diente, zeugen vom feinſten Naturſtudium. Fette und flüſſige Behandlung weiſen das Bild in die ſpätere Zeit des Künſtlers. — Die Verſpottung der Latona in derſelben Sammlung (Nro. 13) iſt ein zierlich und leicht behandeltes Bildchen, das mir jedoch (ſoweit bei dem hohen Platze ein Urtheil möglich war) ſchon auf die Hand eines etwas vorgerückteren Künſtlers mit Anklängen an Rubens, namentlich in den reizenden Zwillingen, zu deuten ſcheint. Erinnere ich mich recht, ſo ſtimmt die Compoſition nicht ganz mit der, welche Hollar nach dem Bilde beim Graf Arundel ſtach; mit der gleichen Darſtellung des Künſtlers, welche uns durch den Stich von Magdalena de Pas überliefert iſt, hat ſie nichts zu thun.

Ein köſtliches Bild Elsheimer's, das leider durch ſtarke Uebermalung einen Theil ſeines Reizes eingebüſst hat, beſitzt der Herzog von Devonſhire in Chatsworth, eine Ruhe auf der Flucht: über dem Waldesdickicht, an deſſen Rande die hl. Familie Raſt gemacht hat, erglüht der Abendhimmel, den leichte Wolken bedecken, in prächtigſten Farben; in der Ferne rechts ſind Hirten um ein Feuer beſchäftigt. Die reiche Färbung, die fette meiſterhafte Behandlung, das unmittelbare volle Naturgefühl laſſen ſie wie eine in Miniaturform übertragene Schöpfung des Rubens erſcheinen. — Ein zweites Bildchen derſelben Sammlung hängt zu hoch für ſichere Beurtheilung. Es zeigt eine italieniſche Villa auf felſiger Höhe. Die Schatten ſind etwas zu ſchwer, aber der hell leuchtende Himmel ſpricht doch für den Meiſter ſelbſt. Ich erinnere mich leider nicht, ob das Bild mit der kleinen ovalen Landſchaft ähnlichen Motivs, die Hollar radirt hat (Vertue Nro. 42), übereinſtimmt.

Der Folge von Bildchen, welche ſich im Beſitze des Earl of Leconfield zu Petworth befinden, habe ich be-

reits oben, gelegentlich der gleichen Darftellungen in den Uffizien, die wahrfcheinlich nur gute Copien von Cornelis Poelenburg find, kurz Erwähnung gethan. Sie zeigen auf landfchaftlichem Hintergrunde die Heiligen: Petrus, Jacobus, Johannes d. T., Jofeph mit dem Chriftusknaben, Anna mit der kleinen Maria, Dominicus und den jungen Tobias mit dem Engel auf der Wanderung. Die Figuren find zum Theil noch etwas fchüchtern, die Färbung ift noch matt, die Behandlung jedoch fchon leicht; wir dürfen daher diefe Bildchen, die etwa 10 cm in der Breite bei 14 cm in der Höhe meffen und auf Kupfer gemalt find, der früheren Zeit Elsheimer's zuweifen.

Die Galerie des Marquis of Bute in London (früher in Luton Houfe) enthält ein befonders umfangreiches Gemälde Elsheimer's, die Begegnung des Elia mit Obadja, oder — wie Waagen die Staffage deutet — Jacob's Rückkehr nach Canaan. Am Abhange eines hohen, fpärlich bewachfenen Berges begrüfsen fich die beiden Propheten, deren Geftalten befonders edel aufgefafst find. Die Landfchaft ift reich an intereffanten Details, aber dabei grofs gehalten; die Färbung ift klar und leuchtend. Das Bild mifst etwa 40 cm in der Breite und 30 cm in der Höhe. Es trägt die Bezeichnung »Aelsheimer«, deren Originalität mir aber nicht völlig zweifellos fcheint. Eine — wie ich glaube etwas vergrösserte — Copie diefes Bildes befitzt die Caffeler Galerie unter des Meifters Namen (Nro. 164) und fogar mit der Bezeichnung A. Elshaimer. Ohne das Bild bei Marquis of Bute zu kennen, würde ich nicht wagen, das Caffeler Bild eine Copie zu nennen; die Vergleichung beider ergiebt aber, dafs letzteres etwas härter in der Färbung, kleinlicher in der Behandlung und leerer in den Formen, alfo wohl nur die fehr gelungene Copie eines tüchtigen Nachfolgers oder Schülers ift.

Die Winter-Exhibition der Royal Academy von 1879 brachte ausnahmsweife auch einmal ein Gemälde Elsheimer's,

den durch Goudt's Stich bekannten ſogen. groſsen Tobias (Kat. Nro. 239), damals und auch jetzt wohl noch im Beſitze des Mr. Samuel Sanders in Brighton. Leider iſt das Bild, welches nach Angabe des Kataloges auf Holz gemalt und $7^1/_2$" hoch und 11" breit iſt, durch Putzen ſeines urſprünglichen Reizes faſt ganz beraubt. Es iſt wohl daſſelbe Bild, welches Waagen im Beſitze des Mr. E. Phipps beſchreibt.

Waagen erwähnt in ſeinen Treaſures einige andere Gemälde Elsheimer's in engliſchen Privatſammlungen, die ich nicht geſehen habe. Beſonders ausgezeichnet durch die energiſche Lichtwirkung und die tüchtige Durchführung nennt er eine Befreiung des Petrus aus dem Gefängniſs bei Lord Elgin in Broom Hall, unweit Edinburg. — Zwei Gemälde führt Waagen ferner im Beſitz des Lord Methuen zu Corſham Houſe auf, wo ſie mir zufällig nicht zu Geſicht kamen; Paulus auf Melita im Begriff die Natter ins Feuer zu ſchleudern, welche ihn gebiſſen hat, »ein ſehr reiches Bildchen, worin ſich die Neigung zum Abenteuerlichen, die Kunſt der Beleuchtung und die Gewiſſenhaftigkeit der Ausführung dieſes ſeltenen Meiſters in hohem Grade vorfinden«; und den Tod des Procris, worin »die Figuren weniger glücklich ſind als die mit wunderbarer Zartheit ausgeführte Landſchaft«. — Endlich erwähnt Waagen noch eine kleine Landſchaft unter Elsheimer's Namen in Belvoir Caſtle, über deren Echtheit er bei dem hohen Platze, den ſie einnahm, kein ſicheres Urtheil wagt.

Ein Bild, welches ſchon ſeiner Herkunft nach allen Anſpruch auf Echtheit erheben darf, iſt die Verſpottung der Ceres im Muſeo del Prado zu Madrid (Kat. Nro. 1345), das berühmte Bild, welches Goudt 1610 in Rom etwa in Originalgrösse geſtochen hat, und welches aus Rubens' Nachlaſs in den Beſitz König Philipp's IV. kam. In der Färbung noch etwas ſchwer und kühl, in der Behandlung

etwas zu feft und forgfältig — Eigenfchaften, welche das Bild noch in die frühere Zeit des Meifters, etwa in das Jahr 1605, verweifen —, ift es doch fchon von feiner Wirkung der verfchiedenen Lichter, ohne dabei dunkel in den Schatten oder unruhig zu fein. Allerorten glaubte man dies Bild zu befitzen: in den Galerien zu Braunschweig und Berlin, beim Fürft Liechtenftein in Wien u. f. f. Alle diefe Bilder find Copien. Wenn irgend ein zweites Bild neben dem Madrider Anfpruch auf Echtheit erheben darf — und darauf läfst der Umftand fchliefsen, dafs in Holland nach Houbraken's Angabe noch im fiebenzehnten Jahrhundert das Bild der Ceres mit 800 Gulden bezahlt wurde —, fo ift es, wenn mich meine Erinnerung nicht täufcht, eine wefentlich gröfsere Wiederholung diefes Gegenftandes im Befitze des Confuls Bamberg, z. Z. in Brüffel, ein Bild von grofser Kraft und Tiefe der Färbung. Derfelbe Sammler befitzt auch ein zweites kleineres, mir als zweifellos echt bezeichnetes Bild, eine Landfchaft, welche fich früher in der Schönborn'fchen Galerie zu Pommersfelden befand.

Paffavant befchreibt unter den Gemälden Elsheimer's auch eine mir unbekannte Flucht nach Aegypten im Befitze des Grafen Bentzel Sternau auf Emmerichshof bei Afchaffenburg; nach der Befchreibung ift das Bild ganz ähnlich componirt wie der gleiche Gegenftand in den Galerien zu München, Innsbruck und Paris, aber von geringerem Umfange.

Weit bedeutender als die Zahl diefer Bilder, über deren Echtheit ich zur Zeit kein beftimmtes Urtheil abzugeben vermag, ift die Zahl der Gemälde, welche Elsheimer's Namen entfchieden mit Unrecht tragen, fei es, dafs fie Copien nach feinen Compofitionen find, oder dafs fie von der Hand feiner Nachfolger und Nachahmer, des Poelenburg, Uytenbroeck u. A. herrühren. Eine Reihe derfelben find bereits

gelegentlich erwähnt. Ich nenne aufserdem die nicht oben ſchon beſchriebenen Bilder in den Galerien des Fürſten Liechtenſtein und des Grafen Czernin zu Wien, ein Bildchen in der Sammlung der Kunſtfreunde zu Prag, eine Landſchaft in der Eſterhazy-Galerie zu Buda-Peſth (von M. van Uytenbroeck), Mars und Venus in der Galerie zu Caſſel (Sammlung Habich, wahrſcheinlich von M. van Uytenbroeck), die Befreiung des Petrus im Muſeum zu Stuttgart, zwei Bilder in der Galerie zu Gotha (deutſche Werke um 1700), eine Landſchaft mit einer Nymphe in der Galerie zu Meiningen, eine kleine Anbetung der Hirten in der Oldenburger Galerie, in England die Bilder in Dulwich, in Hamilton Palace, in der Ermitage zu St. Petersburg beide Gemälde, welche ihm der Katalog zuſchreibt u. ſ. f.

Eine Aufzählung aller Gemälde, welche unter Elsheimer's Namen auf alten Verſteigerungen vorgekommen ſind, würde nicht nur einen weſentlich gröſseren Raum vorausſetzen, als mir hier zur Verfügung ſteht: eine derartige Zuſammenſtellung würde auch deshalb immer nur von ſehr bedingtem Nutzen ſein, weil ohne Zweifel früher, wie jetzt, mehr unechte als echte Bilder Elsheimer's unter ſeinem Namen gegangen und namentlich in den Handel gekommen ſind. Wohl aber ſcheint es mir angezeigt, wenigſtens auf eine kleine Anzahl von jetzt verſchollenen Gemälden aufmerkſam zu machen, welche nach den Sammlungen, in denen ſie ſich befanden, wenigſtens die Wahrſcheinlichkeit, daſs ſie echte Werke waren, für ſich in Anſpruch nehmen dürfen. Von denſelben wird ſich meiner Ueberzeugung nach der Verbleib eines guten Theiles beim nöthigen guten Willen der maſsgebenden Galeriebeamten nachweiſen laſſen.

Dahin gehören zunächſt drei von den vier Bildern, welche 1641 aus dem Nachlaſſe von Rubens käuflich in den Beſitz König

Philipp's IV. von Spanien gelangten, nämlich eine Verkündigung, eine Judith und eine kleine Landſchaft, zuſammen für 1350 Gulden erworben, während für die jetzt im Muſeo del Prado ausgeſtellte Ceres 450 Gulden gezahlt wurden. In den Vorräthen des Muſeums ſah ich keines dieſer Bilder; vielleicht ſind ſie bei den Bränden der Schlöſſer, welche die Zahl der berühmten Gemälde im königl. Beſitze weſentlich verminderten, mit zu Grunde gegangen.

Ferner beſaſs die Kaiſerin Katharina von Ruſsland, die eigentliche Begründerin der köſtlichen Galerie der Ermitage, auſser den jetzt darin ausgeſtellten irrthümlich Elsheimer benannten Bildern, nicht weniger als ſechs Gemälde unter Elsheimer's Namen, darunter drei aus der Crozat'ſchen Sammlung, eine Provenienz, die allen guten Glauben verdient. Es waren dies ein Tobias mit dem Engel, eine Flucht nach Aegypten bei Mondlicht, zwei Landſchaften mit Bileam als Staffage, zwei andere Landſchaften mit dem hl. Chriſtoph und mit dem Tobias auf der Reiſe, endlich ein Nachtſtück mit Ceres, welche Proſerpina ſucht. Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn Baron E. von Bruiningk finden ſich davon jetzt noch vier in kaiſerlichem Beſitze, nämlich die letztgenannte Ceres und der Tobias in Gatſchina, die Landſchaften mit dem Tobias und mit dem hl. Chriſtoph im Winterpalais. In Gatſchina ſind auch noch eine Verkündigung an die Hirten und eine Landſchaft mit einer Herde unter Elsheimer's Namen aufgeſtellt. Jedoch erſchien Herrn von Bruiningk keines dieſer Bilder als zweifellos echtes Werk des Meiſters.

Endlich beſaſs die Caſſeler Galerie, im vorigen Jahrhundert die beſte Sammlung Deutſchlands nächſt der Dresdener Galerie, vor ihrer Plünderung durch Napoleon I. fünf Gemälde unter Elsheimer's Namen, über deren Verbleib nichts bekannt iſt, nämlich: die Geiſselung Chriſti, Joel, Tobias auf der Reiſe, die Flucht nach Aegypten, endlich Herma-

phrodit und die Nymphe Salmacis, letztere beide von ſelten groſsem Umfange.

Auſserdem ſind natürlich bei den Nachforſchungen nach Gemälden Elsheimer's die alten Stiche, deren Originale verſchollen ſind, zu Rathe zu ziehen, wie Goudt's Stich der Enthauptung Johannis, Matham's Stich des hl. Franciscus, Hollar's Stiche der Verſuchung Chriſti, der Juno und verſchiedener Landſchaften, u. a. m.

Schon früher habe ich darauf hingewieſen, daſs ſich die von Elsheimer auf uns gekommenen Handzeichnungen keineswegs auf die wenigen Blätter beſchränken, welche ſeine Biographen aufzählen, und daſs Mander's Aeuſserung: *doch begheeft hem niet beſonders te teyckenen,* nur ſo zu verſtehen iſt, daſs Elsheimer in der Regel keine Acte und Naturſtudien zu machen pflegte, nicht aber ſo, daſs er überhaupt nicht zeichnete. Ja das Zeichnungenwerk Elsheimer's iſt geradezu ein umfangreiches zu nennen: ich werde im Folgenden nahezu 300 echte Zeichnungen des Meiſters nachweiſen; und nach dem Umſtande, daſs mir in kleinen Privatſammlungen wie bei Händlern und auf Verſteigerungen echte Zeichnungen Elsheimer's gar nicht ſelten vorgekommen ſind, zweifle ich nicht daran, daſs ſich dieſe Zahl mit der Zeit nicht unweſentlich wird erhöhen laſſen.

Das Hauptverdienſt, daſs dieſe meiſt ſehr flüchtigen und breiten Improviſationen und Skizzen in ſo beträchtlicher Zahl ſich erhalten haben, gebührt einem alten holländiſchen Sammler, welcher der Zeit des Künſtlers noch ganz nahe ſtand, vielleicht noch in directer Beziehung zu ihm ſelbſt geſtanden hatte. Seine werthvolle Sammlung Elsheimer'ſcher Zeichnungen von 179 Blättern bildet das ſogen. Skizzenbuch

Elsheimer's, welches durch Boerner's Vermittlung 1868 aus engliſchem Privatbeſitz an den Platz gekommen iſt, an welchen es gehört, in die Sammlung des Städel'ſchen Inſtituts. Leider iſt daſſelbe hier ſeitdem noch faſt völlig unbekannt und unbenutzt geblieben. Nach einer älteren Anſicht iſt kein kleinerer als Rembrandt der Sammler dieſes »Skizzenbuchs«; allein die Hand, welche vorn im alten Bande die Inſchrift eintrug: *deser boeck van teekeninghen is gemaeckt van elshamer,* iſt zwar eine Hand des ſiebenzehnten Jahrhunderts, aber nicht die Rembrandt's. Und wäre Rembrandt der Beſitzer geweſen, ſo würden wir den dicken Band wahrſcheinlich im Inventar der Verſteigerung ſeiner Habe im J. 1654 finden; hier iſt jedoch auffallenderweiſe weder ein Gemälde noch eine Mappe mit Zeichnungen oder Radirungen von Elsheimer genannt. Der leidenſchaftliche Sammler und Verehrer des Meiſters, zugleich ſein beſter Schüler und Dolmetſch durch den Stichel war bekanntlich Goudt. Sollte Goudt etwa das »Skizzenbuch« geſammelt haben? Die groſsen flotten Züge jener oben genannten Inſchrift ſprechen wenigſtens nicht gegen die Hand des (nach den Unterſchriften unter ſeinen Stichen) die Schriftzüge mit der Meiſterſchaft eines Kalligraphen hinmalenden Künſtlers.

Doch uns intereſſirt hier vor Allem der Inhalt des Buches, welches jetzt wieder in ſeine einzelnen Blätter zerlegt iſt. Dieſelben ſind gegenſtändlich geordnet. Mir ſei eine summariſche Aufzählung nach dieſer Anordnung geſtattet.

Den Anfang machen zwei gröſsere Skizzen zum Tobias auf der Wanderung, darunter die eine mit dem Pinſel in rother Farbe aufgezeichnet. Blatt 3 bis 7 enthalten flüchtige und meiſt ſehr effectvolle Entwürfe zu einer Judith, nach vollbrachter That. Von den beiden Darſtellungen der Stäupung Chriſti iſt das gröſsere in meiſterhafter Breite hingeſchrieben. Die ganz wilde Pinſelzeichnung des zehnten

Blattes ſcheint den Entwurf eines Abendmahls darzuſtellen. Die beiden folgenden Blätter und Nro. 14 geben energiſche Studien zu einer Kreuzſchleppung, wie Nro. 13 und 15 zu einer Grablegung; letztere beide bei gröſserem Umfange und groſser Wirkung. Die Zeichnung Nro. 15 erinnert in der Wirkung und in der Compoſition an Rembrandt's groſsen Lazarus. Es folgen einige kleinere Skizzen: bedeutender als zwei Entwürfe zur Anbetung der Könige ſind drei Darſtellungen der Ruhe auf der Flucht, ſämmtlich kräftig in Effect geſetzt. Das nächſte Blatt (Nro. 21), eines der gröſsten in der Sammlung, ſtellt eine hl. Familie dar, von claſſiſcher Formengebung und Behandlungsweiſe, die deutlich Raphael als Vorbild erkennen laſſen. Weiter folgen drei kleinere Madonnen; davon eine, das Kind ſäugend, beſonders anziehend. Die nächſte umfangreiche Darſtellung von groſser Wirkung, ein nacktes Frauenzimmer auf einem Thron, die in ein Becken faſst, das ihr dargereicht wird, iſt mir unverſtändlich. Die köſtlich maleriſche Skizze einer Bathſeba zeigt ſich Rembrandt's Darſtellungen dieſes Gegenſtandes auffallend verwandt. Die vier folgenden Blätter (27 bis 30) geben ganz flüchtige aber maleriſch wirkungsvolle Motive für eine Venus mit Amor. Blatt 31 iſt nicht von Elsheimer, ſondern eine mäſsige deutſche Zeichnung der Zeit. Das folgende flüchtige Blättchen ſcheint die drei Göttinnen zu einem Parisurtheil darzuſtellen. Zwei Zeichnungen geben ſodann die Compoſition der Kalliſto, beide in ſehr wirkungsvoller Weiſe; die gröſsere ſteht in der weichen, maleriſchen Behandlung, den kurzen Figuren, der Bewegung und im Helldunkel dem Rembrandt ganz auſserordentlich nahe.

Unter den nun folgenden Studien einzelner Geſtalten oder Gruppen von Figuren verbergen ſich noch einige Compoſitionen des Künſtlers. So enthält Blatt 38 die treffliche Skizze zu »Philemon und Baucis« in der Dresdener Galerie,

die Blätter 98 und 112 ganz flüchtige Entwürfe zur »Ceres«. Die ganz kleinen Blätter 52 bis 68 behandeln in flüchtigfter, aber meift wieder fehr geiftreicher Weife Motive, die fich oft nicht genau feftftellen laffen; eine Judith, eine Satyrfamilie, verfchiedene Interieurs.

Aufser den letztgenannten Skizzen zeigen die Blätter 35 bis 135 figürliche Studien aller Art. Theilweife und vorwiegend Studien für Compofitionen: Züge von Reitern und Fufsgängern in ganz kleinen Figürchen, die fich meift als Studien zum »Contento«, zur »Herfe« oder ähnlichen Bildern des Meifters kennzeichnen; befonders die Blätter 35, 49, 74 bis 78 u. a. m. Häufiger noch finden wir einzelne Figuren oder Gruppen, wie auf den Blättern 84 bis 89 u. f. f. Befonders reizend in der Bewegung find Gruppen von Engeln oder jungen Mädchen, meift unbekleidet, die fich im Reigentanz bewegen, wie in den Zeichnungen 69 bis 74, 90 bis 92, 100 bis 104. Nicht ganz fo häufig fehen wir direct aus dem Leben genommene Studien oder Acte. Diefe find dann meift von gröfserem Umfange und befonders energifch in einer dem J. de Gheyn und dem alten Visfcher verwandten, aber künftlerifch feineren Weife behandelt. So das fchöne Blatt Nro. 79, Fifcher mit ihren Frauen darftellend, das ähnliche folgende Blatt, wie die Studien römifcher Männer und Frauen auf 125 und 126; von Acten befonders die Blätter 127 und 131. In mehreren feiner charaktervollen Studienköpfe (128 bis 130 und 133 bis 135) find Raphael's Frauenköpfe, namentlich im Leben der Pfyche, als Vorbilder nicht zu verkennen.

Die folgenden Blätter zeigen Elsheimer's Studien nach einem fehr verfchiedenen Künftler, nach Lucas van Leiden. In den meifterhaften Zeichnungen 136 bis 143 find einzelne Figuren und Scenen der Paffion, wenn auch nicht grade Copien nach Leiden oder aus Stichen des holländifchen

Altmeiſters entlehnt, ſo doch Schöpfungen in deutlicher Erinnerung und Nachahmung derſelben.

Einen beſonderen Schatz birgt das Skizzenbuch in der letzten Serie von Zeichnungen (144 bis 179), welche ausſchlieſslich aus landſchaftlichen Skizzen und Studien beſteht. Es ſind dies meiſt ſo flüchtige Erinnerungen, daſs kaum ein anderer älterer Sammler ſie richtig gewürdigt und beachtet hat; daher fehlen ſie auſserhalb des Skizzenbuches faſt völlig. Und doch zeigen ſie grade das höchſte künſtleriſche Talent des Meiſters. Leicht bewegtes Terrain, der Abhang eines Hügels, ein einſames Bergthal oder das Innere eines Waldes ſind die immer wiederkehrenden einfachen Motive, die ſelten nur direct vor und nach der Natur gezeichnet ſind, meiſt vielmehr Erinnerungen von den einſamen Wanderungen des Künſtlers in der Umgebung Roms wiedergeben. Sie ſind daher ausnahmslos nur flüchtig hingeworfen, bald leichter, um die Form wiederzugeben, bald mit energiſchen Pinſelſtrichen, um die Stimmung feſtzuhalten. Das intereſſanteſte Blatt (Nro. 171) in letzter Beziehung iſt zugleich das einzige, welches ich als Studie für ein beſtimmtes Gemälde wiedererkannt habe, nämlich zur »Aurora« in der Braunſchweiger Galerie, die Goudt geſtochen hat. Die Behandlungsweiſe erinnert bald an Rembrandt, wie die Waldlandſchaften 158, 161 und wie in der Wirkung auch die ebengenannte Aurora, oder an Jan Livens, wie die Blätter 161 bis 167 u. a. Wie ſämmtliche Zeichnungen des Skizzenbuchs ſind ſie theils mit der Feder, theils mit dem Pinſel in Biſter gezeichnet und leicht in Effect geſetzt.

Das Städel'ſche Inſtitut beſitzt auſser dieſem Skizzenbuche noch einige beachtenswerthe Zeichnungen Elsheimer's:

Zwei gröſsere Blätter mit je vier Leuten, die vorwärts ſchreiten, zwei andere mit Zügen kleiner, trefflich bewegter Figuren, eine meiſterhaft breite und effectvolle Skizze zur »Ceres«, endlich ein kleines, ganz wie ein Bild vollendetes Blatt, der »Satyr, der warm und kalt bläſt«, in Compoſition wie in feiner Lichtwirkung, die dem Rembrandt nahekommt, ein würdiges Gegenſtück zu dem Bilde »Philemon und Baucis« in der Dresdener Galerie. Die Skizze einer Alpenlandſchaft iſt nicht zweifellos.

Die kleine aber gewählte Sammlung von Handzeichnungen im Muſeum zu Darmſtadt beſitzt mehrere echte Zeichnungen Elsheimer's: drei kleine Federzeichnungen mit nackten Figürchen und Engeln, eine geiſtreiche flüchtige Skizze zum Tode der Niobiden, eine etwas zweifelhafte Waldlandſchaft, endlich zwei Compoſitionen, welche an Umfang wie an Bedeutung und Durchbildung zu den hervorragendſten Zeichnungen Elsheimer's gehören: eine Grablegung mit acht Figuren von der Gröſse und der meiſterhaften Zeichnung eines frühen Rubens, und eine Taufe des Kämmerers von gleicher Güte; beide ſind mit Biſter lavirt und weiſs gehöht. Letztere trägt die groſse auffallende, zweifellos echte Namensſchrift

ÆLS·HIMER·F.

Gleich bedeutend ſind die Zeichnungen des Meiſters in der Albertina zu Wien. Zunächſt unter dem Namen Eeckhout ein groſses Blatt mit drei Männern, die mit ihren Frauen und Kindern zuſammenſtehen. Auch von jenen Zügen kleiner Figuren beſitzt die Sammlung ein treffliches Blatt. Mehrere Zeichnungen ſind als Skizzen zu Bildern von beſonderem Intereſſe: Joſeph mit dem kleinen Chriſtus und die hl. Anna mit der Maria, leichte Entwürfe zu den Bildern in Petworth; ferner zum »Contento« — auſser einem flüchtigen,

noch wesentlich verschiedenen Entwurf der Hauptgruppe — eine trefflich durchgeführte, sorgfältig in Wirkung gesetzte Zeichnung zum Bilde, in der vollen Grösse desselben. Das vollendetste Blatt ist jedoch eine kleine Bathseba, mit schwarzer Tusche und weisser Kreide ganz bildartig ausgeführt; in classischer Formengebung und reizvollster Wirkung des Abendlichtes ein kleines Juwel.

Eine Sammlung von zehn Zeichnungen des Meisters besitzt das Museum zu Buda-Pesth, aus der Sammlung Esterhazy stammend. Sie sind fast sämmtlich von grösster Kraft und Wirkung. Drei darunter stellen wieder einen Reigen nackter Mädchen dar; zweimal findet sich derselbe ansprechende weibliche Kopf wiederholt; andere geben Volksscenen u. s. w.

Die Zeichnungen Elsheimer's im Cabinet des Berliner Museums sind meist von ungewöhnlicher Grösse. Am geringsten ist ein Blatt mit Reitern und Fussgängern. Eine leicht aquarellirte Federzeichnung mit der Ansicht Tivoli's von einer gegenüber liegenden Grotte aus trägt die Bezeichnung: In Roma Ao. 1609. Venus und Amor, eine flüchtige aber sehr energische, wirkungsvolle Skizze zeigt wieder den Einfluss von Raphael's Compositionen in der Farnesina. Einen Narcis, der sein Spiegelbild im hohen Wasserbecken einer Fontaine erblickt, wird man auf den ersten Blick für die Zeichnung eines Rembrandt-Schülers, etwa des Hoogstraeten, halten; so sehr ist hier Elsheimer nicht nur in Behandlung und Wirkung, sondern namentlich in seinem halb orientalischen Phantasiekostüm Vorbild Rembrandt's und seiner Schule. Die grosse, ausserordentlich breite und effectvolle Zeichnung eines Kriegers in voller Rüstung, der eine Treppe hinabsteigt, will mir nicht ganz zweifellos erscheinen. Eine Judith am Lager des Holofernes, breit und wirkungsvoll und gleichfalls besonders umfangreich, bisher in der Sammlung

Hausmann, mit der ſie erworben wurde, als Eeckhout bezeichnet. Ein ſitzender Jupiter iſt eine flüchtige Studie zu dem Dresdener Bilde »Philemon und Baucis«. Eine Himmelfahrt Mariä, deren unterer Theil abgeſchnitten iſt, iſt wohl eine ſeiner früheſten Zeichnungen; ſie gemahnt theils noch an Uffenbach und Rottenhammer, theils an ſeine erſten italieniſchen Studien. Chriſtus zwiſchen ſeinen Jüngern ſcheint ein erſter Gedanke zu einem Abendmahl. Die neueſte Erwerbung iſt eine groſse tüchtige Skizze zur »Aurora«. — Als zweifelhaft ſei ſchlieſslich noch die groſse Zeichnung zu einem Glasfenſter angeführt, datirt 1611, nach der Inſchrift eine Scene aus dem Leben des Darius darſtellend. Durch eine weite Halle, der Halle in Raphael's »Schule von Athen« verwandt, ſieht man in der Ferne die Peterskirche. Vorn Darius, vor welchem Schätze aller Art niedergelegt werden. Die meiſten Geſtalten entſprechen allerdings denen Elsheimer's; doch hat die Compoſition wie die Behandlungsweiſe etwas Abweichendes — vielleicht in Folge des abweichenden Zweckes, dem die Zeichnung dienen ſollte.

Beſonders reich an Zeichnungen Elsheimer's iſt unter den Privatſammlungen die Sammlung des Herrn A. von Beckerath in Berlin. Ein Blatt enthält ſehr geiſtreiche Studien zu einer Stäupung Chriſti; ein zweites (mit der echten Inſchrift Ælsheymer) Gruppen von Engeln; ein drittes ſtellt einen Schlächter an ſeiner Auslage dar, in der Ferne ein Zug von Leuten. Zwei gröſsere Blätter zeigen junge Burſchen, die zuſammen ſtehen. Von beſonderem Reiz iſt eine leicht und duftig behandelte Compoſition, die Findung des Moſes.

Etwa die gleiche Zahl von Zeichnungen Elsheimer's hat die Weigel'ſche Sammlung in Leipzig aufzuweiſen; darunter einen Entwurf zur Ceres, ſonſt meiſt kleine Studien zu Figuren und Gruppen.

Das Dresdener Kabinet beſitzt nur Eine echte Zeichnung, die ſchöne Federzeichnung des Neptun mit einem Triton, welche noch durch die Inſchrift: Adam Ehlsheim . . in Roma 1600, ein ganz beſonderes Intereſſe erhält.

Einzelne echte Zeichnungen Elsheimer's finden ſich zerſtreut und zuweilen unter falſchem Namen in kleineren Kabineten und Privatſammlungen, z. B. in dem Braunſchweiger Kabinet (als J. Brueghel), und vielleicht auch eine zweite (Hirtinnen am Waldesrand, unter dem Namen Salvator Roſa), in der Sammlung des Herrn Profeſſor Haſſe in Hameln (als Eeckhout) u. ſ. w.

Auſserhalb Deutſchlands ſind die Zeichnungen Elsheimer's ſeltener. Die Sammlung der Uffizien in Florenz, in der man nach der Zahl der Bilder auch auf eine gröſsere Anzahl von Zeichnungen ſchlieſsen ſollte, enthält auch nicht Ein echtes Blatt. Dagegen beſitzt eine Privatſammlung in Florenz, die des Herrn K. E. von Liphart, mindeſtens Eine echte Zeichnung, einen Zug von Fuſsgängern mit einem Reiter.

Das Kabinet des Louvre zu Paris hat nur Eine Zeichnung Elsheimer's ausgeſtellt, eine köſtliche Studie zu dem Bilde der Flucht nach Aegypten: ein See mit waldigen Ufern bei Mondlicht, vorn Hirten am Feuer — eine ſorgfältige Guaſchzeichnung von reizvollſter Lichtwirkung. Einen reichen Schatz intereſſanter Studien des Meiſters bergen aber die Mappen der nicht ausgeſtellten Zeichnungen. Darunter ein Bogen mit fünf kleinen Blättchen unter Goudt's Namen, der ſie zusammengeſtellt zu haben ſcheint; ferner drei Landſchaften mit Figuren und zwei Blätter mit jenen dem Meiſter eigenthümlichen Zügen kleiner Figuren. Die übrigen Zeichnungen ſtellen der Mehrzahl nach einzelne Figuren oder Gruppen von mehreren Perſonen im Zeitkoſtüm dar, die zuſammen ſtehen oder ſitzen, oder auf einem Spaziergange

begriffen ſind; breite und meiſt flüchtige Studien. Zwei darunter, in denen beidemal derſelbe junge Mann in verſchiedener Geſellſchaft wiederkehrt, zeigen Figuren in venétianiſchem Koſtüm nach Art der Bonifazio. Ein Blatt mit drei vorwärtsſchreitenden Frauen trägt die Bezeichnung Ælsheymer f., genau wie auf dem oben genannten Blatte in der Sammlung von Beckerath in Berlin. Als flüchtige Skizzen zu Bildern ſind beachtenswerth eine Bathſeba, die trinkende Ceres und eine Dornenkrönung. Beſonders ausgezeichnet iſt ein Blatt mit etwa dreifsig kleinen Figuren in dem phantaſtiſch-orientaliſchen Koſtüm, wie es uns ſeine Bilder zeigen. Faſt alle dieſe Zeichnungen ſind von mittlerer Gröſse. — Einige wenige Blätter, darunter namentlich zwei groſse bibliſche Darſtellungen, halte ich nicht für Elsheimer's Werk, ſondern für Arbeiten eines Bramer, Uytenbroeck u. a. Nachfolger deſſelben.

In engliſchen Privatſammlungen ſcheint Elsheimer nicht ſo ſelten zu ſein. In der Grosvenor Exhibition 1879 waren eine ſehr reizvolle, miniaturartig vollendete Landſchaft bei Mondlicht, im Beſitz von Mr. Roupell in London (Kat. Nro. 337), und eine breite Federzeichnung einer Gruppe nackter Figuren, letztere unter Rembrandt's Namen, im Beſitz der Chriſt Church zu Oxford (Kat. Nro. 289), zu ſehen. Gleichzeitig war in der Winterexhibition in Burlington Houſe unter Nro. 325 aus dem Beſitz des Herzogs von Devonſhire eine jener reizvollen Proceſſionen zahlloſer kleiner Figuren ausgeſtellt. Es iſt dies jedoch nur ein Blatt einer gröſseren Folge, die der Herzog in Chatsworth beſitzt: zwei davon ſtellen bei kleinerem Umfange ähnliche Züge von Figuren dar; ein anderes ſchildert Leute in Unterhaltung; beſonders reizvoll iſt eine wie die vorigen beſonders ſorgfältig ausgeführte Zeichnung nackter Engel in Landſchaft; das Hauptſtück iſt aber ein ganz durchgeführtes Blatt mit der

Enthauptung des Johannes. — Eine der köſtlichſten und vollendetſten Zeichnungen Elsheimer's, einen ſtillen Waldſee darſtellend, getuſcht und weiſs gehöht, beſitzt Mr. Malcolm of Poltalloch in ſeiner ebenſo umfangreichen als gewählten Sammlung. Eine der genannten Landſchaft in der Grosvenor-Exhibition ganz verwandte, gleichfalls ſehr durchgeführte Mondſcheinlandſchaft befindet ſich im South Kenſington Muſeum (Dyce Collection, Nro. 368). Ein ebenſo reizvolles ähnliches Blatt von gleicher Ausführung, eine waldige Landſchaft mit Waſſer, beſitzt Mr. George Salting in London.

Das Printroom des Britiſh Muſeum birgt unter ſeinen aufgeſtellten Zeichnungen nur zwei von Elsheimer: eine ſehr vollendete Grablegung und eine Kreuzigung.

Zum Schluſs ſei es mir geſtattet, noch kurz auf Elsheimer's Radirungen hinzuweiſen. Zwar fallen dieſelben nicht direct in das Bereich meiner Studien; aber da ſie, namentlich von Paſſavant, eine ſehr oberflächliche Behandlung erfahren haben, möchte ich wenigſtens in den folgenden Zeilen die berufenen Fachleute auf eine Berückſichtigung derſelben hinweiſen. Den beſten Anhalt bieten bisher Nagler's »Monogrammiſten« (I, S. 256 ff.).

Die früher angeführten Zeugniſſe von Baglione wie von Sandrart und Rubens beweiſen, daſs Elsheimer grade als Radirer ſich eines beſonderen Rufes unter ſeinen Zeitgenoſſen erfreute; und wenn man die ſeltenen guten Abdrücke wirklich echter Radirungen, wie ſie ſelbſt in den gröſsten Kabineten immer nur vereinzelt vorkommen, von den Copien, Nachahmungen und ſchlechten Abdrücken ausſcheidet, ſo wird man in der That zu der Ueberzeugung kommen, daſs Elsheimer auch auf die Ausbildung der Radirkunſt in der

vlämiſchen und beſonders in der holländiſchen Schule einen ähnlichen Einfluſs ausübte wie auf die Malerei derſelben.

Baglione rühmt als ſein Hauptblatt die »Zauberei«; ich habe daſſelbe nie geſehen und auch nirgends erwähnt gefunden. Sollte Baglione Goudt's Stich der Ceres von Elsheimer dafür genommen haben? — Das umfangreichſte und hervorragendſte erhaltene Blatt iſt auch nur in Einem Exemplare bekannt, der »Reitknecht« in der Sammlung Sr. K. H. des Prinzen Georg von Sachſen zu Dresden. Die einfache, energiſche Behandlung in paralleler Strichlage giebt dem Blatte einen ganz eigenthümlichen Charakter. Deutlich erkennt man hier in der Auffaſſung wie in der techniſchen Behandlung das Vorbild für Pieter de Laar.

Von beſonderem Reiz und daher auch von Sandrart beſonders namhaft gemacht ſind mehrere kleine landſchaftliche Radirungen mit Satyrn und Nymphen als Staffage. Nagler (Monogrammiſten I, S. 256 ff., Nro. 4 bis 6) führt drei verſchiedene Blättchen an: die Landſchaft mit dem blaſenden Satyr neben zwei Nymphen, die Landſchaft mit der Satyrfamilie und, die gröſseſte von allen, die Landſchaft mit der tanzenden Nymphe. Von erſterer und letzterer hat Hollar Copien von der Gegenſeite angefertigt und J. S. Küslen wieder Copien nach dieſen, ſodaſs letztere, wenn die Unterſchrift fortgeſchnitten iſt, zuweilen als die Originale Elsheimer's gelten. Beide Blätter ſind leicht und faſt breit behandelt, aber flüchtig geätzt; ſelbſt Hollar's Copien ſind geiſtlos, hart und kleinlich daneben. Die Landſchaft mit der Familie des Satyrs — ein äuſserſt ſeltenes Blättchen — erſcheint mir mit ſeinen ſchlanken Figuren, ſeiner kräftigen Strichlage und dem an Uijtenbroeck erinnernden Baumſchlag nicht ganz zweifellos. Ein viertes Blatt ähnlichen Motivs, ruhende Satyrn, das Nagler (a. a. O. Nro. 7) anführt, habe ich nicht geſehen.

Dreimal ſoll Elsheimer ein Lieblingsthema ſeiner Gemälde, den jungen Tobias auf der Reiſe, auch in der Radirung behandelt haben. Zweifellos erſcheint mir die flüchtige verätzte Platte im Breitformat (Nagler Nro. 2) von kräftig maleriſcher Behandlung, in welcher die Figuren ſich von rechts nach links bewegen. Die beiden anderen Darſtellungen ſind keinesfalls in urſprünglicher Geſtalt auf uns gekommen, weder der groſse Tobias in Hochformat noch der kleinere mit dem See in der Ferne und F. de Witt's Adreſſe: denn beide Radirungen ſind ſtark und von ſpäterer, geringer Hand mit dem Stichel überarbeitet. Namentlich erſtere hat dadurch weſentlich eingebüſst; doch ſcheint mir in beiden noch die Hand Elsheimer's durchzuſcheinen.

Ein echtes, ſehr geiſtreiches und freies Blatt iſt ſodann der Joſeph mit dem Chriſtusknaben, als Compoſition faſt identiſch mit dem Bilde in Petworth (in Copie von Poelenburg in den Uffizien). Daſſelbe trägt allein die echte Bezeichnung A. E. ff. Es iſt das einzige Blatt, welches Paſſavant unter den wenigen ihm bekannten als echt gelten laſſen will. Als zweifelhaft, wenn auch nicht als zweifellos unecht, erſcheint mir die Landſchaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella; auch abgeſehen davon, daſs die Figuren wie die Inſchriſt von ſpäterer, geringerer Stecherhand herrühren, iſt namentlich der Baumſchlag mehr in der Weiſe von Elsheimer's Nachahmern radirt.

Die Landſchaft mit Adam und Eva, welche Paſſavant nach dem Kataloge der Sammlung van Hulthen in Gent aufführt, habe ich weder geſehen noch ſonſt erwähnt gefunden.

Wollen wir Elsheimer nach dem Geſagten ſeine Stellung innerhalb der Geſchichte der Malerei anweiſen, ſo darf er zwar nicht unter die Künſtler erſten Ranges geſetzt werden,

da ſeine Kunſtweiſe keine ganz in ſich vollendete oder nach einer beſtimmten Richtung hin die Kunſt abſchlieſsende genannt werden kann. Vielmehr entſpricht ſeine Erſcheinung in manchem Betracht derjenigen der italieniſchen Künſtler des fünfzehnten Jahrhunderts: nicht in der Vollendung, ſondern im raſtloſen Streben nach derſelben, in der naiven Anſchauung und Vertiefung in die Natur liegt der Hauptreiz ſeiner Werke und zugleich der Erfolg und Einfluſs, welchen dieſelben hatten. Ein wirklicher Neuerer aber war Elsheimer durch ſeine eigenthümliche Auffaſſung, welche Wahrheit mit tiefer Empfindung vereinigt, durch die Art, wie er ſeine figürlichen Darſtellungen mitten in die Landſchaft hineinſtellt, und wie er durch die landſchaftliche Stimmung die gemüthvolle Auffaſſung ſeiner Compoſitionen noch verſtärkt, endlich durch ſeine kunſtreiche, mannigfaltige Art der Beleuchtung.

Ein Künſtler von ſolcher Anlage konnte den Zeitgenoſſen nicht lange verborgen bleiben, am wenigſten in Rom, welches ſchon damals Kunſtjünger aus allen Ländern anzog. In der That erfahren wir durch Sandrart, daſs »dahero in ganz Rom von nichts denn von Elzheimer's neuerfundener Kunſt im Mahlen geredt worden«. Wie dieſe Bewunderung ſich zugleich zu einem hervorragenden Einfluſſe auf ſeine Zeitgenoſſen geſtaltete, werden wir jetzt eingehender zu betrachten haben.

HOLLÄNDISCHE MALER

UNTER DEM

EINFLUSSE ELSHEIMERS.

Die Theilnahme und Bewunderung, welche Elsheimer von Seiten ſeiner Zeitgenoſſen zu Theil wurde, geſtaltete ſich zugleich zu einem ſehr weſentlichen Einfluſſe deſſelben auf verſchiedene Richtungen und Schulen der Malerei. Dadurch gewinnt Elsheimer für die Entwickelung der Malerei eine Bedeutung, welche ſelbſt über ſeine ſpecifiſch künſtleriſche noch hinausgeht. Wir wollen zunächſt einen Ueberblick über Umfang und Bedeutung dieſes Einfluſſes im Allgemeinen zu gewinnen ſuchen, um dann auf die Künſtler derjenigen Schule, auf welche ſein Einfluſs am weiteſten und dauerhafteſten ſich geltend machte, auf die holländiſchen Maler in der Richtung und unter der Einwirkung Adam Elsheimer's näher einzugehen.

Seine künſtleriſche Ausbildung hatte Elsheimer in Italien erhalten. Dieſe zweite Heimath, das eigentliche Feld ſeiner Thätigkeit, blieb deſshalb von ſeiner »neuen Art zu malen« nicht ganz unberührt. Freilich bei dem Gegenſatze ſeiner echt nordiſch-germaniſchen Anſchauung gegen die italieniſche Auffaſſungsweiſe war dieſe Einwirkung mehr eine äuſserliche, wie dies überhaupt bei der intereſſanten Rückwirkung der niederländiſchen Künſtlercolonie in Italien, insbeſondere in

Rom während der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts der Fall iſt. Wie Jan Miel und Pieter de Laer das Vorbild abgeben für die Ausbildung des italieniſchen Genrebildes, insbeſondere der römiſchen Sittenbilder eines Cerquozzi, ſo waren ſchon früher Paulus Bril und Adam Elsheimer maſsgebend geworden für die Ausbildung und Entwickelung einer eigentlichen Landſchaftsmalerei in Italien. Die Galerie des Louvre, zum Theil auch das Muſeo del Prado in Madrid bieten eine Auswahl von Gemälden des Domenico Feti, Albani, Domenichino, Paolo Bonzi, Grimaldi, Agoſtino Taſſi, ſelbſt des Annibale Carracci, welche in unmittelbarer Nähe von Gemälden des Bril und Elsheimer dieſen Einfluſs aufs Deutlichſte verfolgen laſſen. An Elsheimer gemahnt in dieſen Bildern namentlich der geringe Umfang, die miniaturartige Ausführung, die Wahl der Motive und das Verhältniſs der Staffage zur Landſchaft.

Tiefer als bei dieſen italieniſchen Malern geht Elsheimer's Einfluſs bei einem Künſtler nordiſcher Abkunft, der, wie auch Elsheimer, in Italien an der Natur und den claſſiſchen Vorbildern ſich zum gröſsten Meiſter der ſtilvollen Landſchaft ausbildete, bei Claude Lorrain. Claude war ein Schüler Taſſi's, der ſeinerſeits den Unterricht des Paulus Bril in Rom genoſs. Aber der Einfluſs dieſer beiden Künſtler iſt gering zu nennen neben dem, welchen Elsheimer's Werke auf Claude ausgeübt haben. Die Verwandtſchaft iſt ſo augenfällig, daſs es Wunder nimmt, wenn — meines Wiſſens wenigſtens — bisher noch nicht darauf aufmerkſam gemacht worden iſt. Die Wahl der Motive aus der italieniſchen Natur, namentlich aus der Nachbarſchaft von Rom, das Gefühl für Gröſse und plaſtiſche Gruppirung, die maſſigen Baumgruppen mit ihren ſanftgeſchwungenen Linien, die ſchönen Formen der mächtigen Bäume, unter denen die Steineiche mit Vorliebe dargeſtellt iſt, der ſtille Zug der

Wolken, das ſtimmungsvolle Spiel des Lichtes und der Luft: das Alles ſind charakteriſtiſche Eigenſchaften der Werke beider Künſtler. Claude kam ganz jung nach Rom und hatte dort noch Gelegenheit, den etwa zwanzig Jahre älteren, wegen ſeiner »neuen Art zu malen« allgemein bewunderten Künſtler in ſeiner Thätigkeit kennen zu lernen. Kein Wunder, daſs er durch ihn weit mehr angezogen und beeinfluſst wurde, als durch ſeine eigentlichen Lehrer, die als Künſtler tief unter Elsheimer ſtanden.

Von nordiſchen Künſtlern gelten zunächſt mehrere als eigentliche Schüler Elsheimer's. Zuvörderſt zwei Deutſche.

Jacob Ernst Thoman von Hagelstein

kam nach Sandrart's Angabe 1605 nach Italien, wo er bis zum Tode Elsheimer's in Rom ſeinen Aufenthalt nahm. Er ſoll deſſen Manier in ſeinen kleinen Landſchaften ſo treu nachgeahmt haben, daſs »ſeine ruhmwürdige Hand oftermalen für des berühmten Elzheimers ſeine geachtet worden.« Bilder von ihm kommen meines Wiſſens, wenigſtens unter ſeinem Namen, in keiner Sammlung vor. Vielleicht geht eine kleine nette Fluſslandſchaft im Amalienſtift zu Deſſau, deren Bezeichnung ich I. H. las, auf ihn zurück; ſie trägt den Charakter eines ſehr ſauberen Nachahmers von Elsheimer. In älteren Auctionskatalogen finden ſich gelegentlich Bilder des Hagelſtein erwähnt.

Von dem Nürnberger

Johannes König

wiſſen wir grade umgekehrt weit mehr aus ſeinen erhaltenen Gemälden wie aus überlieferten Nachrichten. Durch die Bezeichnung auf einem Miniaturgemälde im Handzeichnungs-

Kabinet zu München: Johann König Fecit in Roma 1613, erfahren wir, daſs er damals in Rom ſich aufhielt, wo er muthmaſslich Elsheimer's Unterricht genoſs. Elsheimer's bekanntes Bild des »Contento« befindet ſich in einer in Guaſchfarben ausgeführten Copie König's vom Jahre 1617 in der Reſidenz zu München. Daten auf anderen Gemälden beweiſen, daſs er noch nach dem Jahre 1650 thätig war — ſogar noch 1665, wenn die Jahreszahl auf einem Bilde der Pommersfeldener Galerie in dem Verſteigerungskataloge derſelben richtig angegeben iſt. Seine Landſchaften, von denen hier eine Folge von vier Bildern in der Akademie zu Siena genannt ſei, ſchlieſsen ſich an Elsheimer's frühere römiſche Manier, auch in dem verhältniſsmäſsig gröſseren Umfange an; allein neben den Bildern ſeines Meiſters nehmen ſie ſich recht nüchtern aus. König bringt es nicht über die Nachahmung hinaus; die Farbe ſeiner Bilder iſt tief, aber eintönig, die Compoſition ohne Originalität.

Als Schüler Elsheimer's nennen bereits Sandrart und C. de Bie auch den alten

David Teniers.

Nach dem Zeugniſs des letzteren Autors, welcher allerdings dem jüngeren Teniers perſönlich nahe ſtand, ſoll er ſogar zehn Jahre bei Elsheimer »gewohnt« haben. So lange kann derſelbe jedoch überhaupt nicht in Rom geweſen ſein. Denn da Rubens als ſein erſter Lehrer angegeben wird und dies nur zwiſchen den Jahren 1598 bis 1600 (den Daten der Aufnahme des Rubens in die Gilde und ſeiner Abreiſe nach Italien) der Fall geweſen ſein kann, konnte er früheſtens um 1600 nach Rom gehen. Rom hatte er aber im Jahre 1606 bereits wieder verlaſſen; denn in dieſes Jahr fällt ſchon ſeine Aufnahme in die Gilde zu Antwerpen, wo er ſeitdem verblieb. Uebrigens iſt der Einfluſs, den Elsheimer auf den

älteren David Teniers ausgeübt hat, keineswegs beſonders ſtark; wir würden ſogar ohne jenes Zeugniſs aus ſeinen Bildern einen ſo nahen Zuſammenhang ſchwerlich erkennen. Zwar behandelt er auſser ſeinen Bauernſtücken, in denen er am originellſten und tüchtigſten erſcheint, ähnliche Gegenſtände und auch in ähnlichem Format wie Elsheimer; aber ſeine Figuren ſind gedrungen und derb, mehr dem van Balen verwandt, ſeine Färbung heller und greller, in der Art ſeiner vlämiſchen Zeitgenoſſen.

Mit weit mehr Verſtändniſs ging ein anderer vlämiſcher Maler, der groſse Altmeiſter der vlämiſchen Kunſt,

PETER PAUL RUBENS,

auf Elsheimer's Kunſtweiſe ein. Freilich können wir dieſes gewaltige Genie, dem es gegeben war, von jedem groſsen Künſtler, den er ſtudirte, einen Theil in ſich aufzunehmen und in eigenartigſter Weiſe in ſeine Kunſtſprache zu übertragen, keineswegs einen Schüler oder auch nur einen Nachfolger Elsheimer's nennen; aber als er mit ihm in Rom bekannt wurde — wir haben dafür jetzt ein eigenhändiges Zeugniſs von Rubens in dem mehrfach angeführten Briefe an Peeter van Veen — ſuchte er ſich ihm zu nähern, erwarb eine Anzahl ſeiner Gemälde (in ſeinem Nachlaſſe waren vier Bilder des Elsheimer), ja er verſchmähte es nicht, ſogar deſſen Bilder und Zeichnungen zu copiren, worüber uns gleichfalls der Katalog ſeines Nachlaſſes und ein Stich Soutman's belehren. Hat man das Auge erſt einmal daran gewöhnt, den Zwerg mit dem Rieſen, die Miniaturen Elsheimer's mit den Koloſſalgemälden des Rubens zu vergleichen, ſo werden manche verwandte Eigenſchaften wenigſtens für die erſte Periode des Rubens augenfällig. Ohne Zweifel war der Einfluſs gegenſeitig: Elsheimer's Anſchauung wurde durch Rubens eine breitere, gröſsere, ſeine Behandlungsweiſe freier

und flotter; Rubens hingegen lernte an dem Schmelz und der Tiefe von Elsheimer's Färbung, die in den erſten Gemälden des Rubens noch die Kälte und Härte der Färbung ſeiner Lehrer zeigt, und ebenſo an ſeiner geſchloſſenen Beleuchtung und ſeiner ſtilvollen Auffaſſung der Landſchaft. Als Gemälde, welche direct im Anſchluſs an Elsheimer entſtanden, nenne ich hier auſser den bereits erwähnten beiden Darſtellungen der Flucht nach Aegypten in der Galerie zu Caſſel (datirt 1614) und im Louvre zu Paris, ſowie der »Alten, welche Kohlen anbläſt« in der Dresdener Galerie, noch eine ſtilvolle Landſchaft mit römiſchen Ruinen im Louvre (aus dem Vermächtniſſe Lascazes), »Venus bei Vulcan« in der Brüſſeler Galerie, das Martyrium des hl. Laurentius in der Pinakothek u. ſ. f. Der Copie des Rubens, welche im Katalog von Rubens' Nachlaſs einfach als »ein Opfer nach A. Helshamer« aufgeführt wird, lag wohl Elsheimer's oben erwähntes allegoriſches Bild des »Contento« in der Pinakothek zu München oder das »Opfer zu Lyſtra« im Städel'ſchen Inſtitut zu Grunde. Auch die wenigen Radirungen, welche auf Rubens' Hand zurückgeführt werden dürfen, ſcheinen mir den Einfluſs von Elsheimer's Radirmanier zu verrathen.

Weit nachhaltiger und bedeutender war jedoch

Elsheimer's Einfluss auf die holländische Malerei.

Zwar finden wir grade unter ſeinen holländiſchen Schülern und Nachfolgern keinen Künſtler von hervorragender Bedeutung, keinen, welcher nicht Elsheimer's Kunſt mehr oder weniger verblaſst und ſelbſt entſtellt wiederſpiegelte; aber in der holländiſchen Malerei entwickelte ſich allmälig, durch Schüler und Nachahmer unſeres Meiſters übertragen, eine dem Elsheimer verwandte Auffaſſung als Grundcharakter.

Als ſein glühendſter Verehrer, der durch ſeine meiſterhaften Stiche die Gemälde Elsheimer's am treueſten und beſten reproducirt und ſie in den weiteſten Kreiſen bekannt gemacht hat, verdient hier der Ritter

HENDRICK GOUDT

vorangeſtellt zu werden. Er lebte laut den Unterſchriften unter ſeinen Stichen bereits im Jahre 1608 in Rom mit Elsheimer zuſammen und verpflegte dieſen, wie uns Giulio Mancini erzählt, in ſeiner Krankheit (muthmaſslich — wie wir oben ſahen — in ſeiner Todeskrankheit) als treuer Freund, obgleich eine Zeit lang eine Verſtimmung zwiſchen beiden geherrſcht hatte. Seine weiteren Schickſale, ſeine Geiſteskrankheit, die angeblich die Folge eines Liebestrankes war, ſind durch Sandrart's Erzählung allgemein bekannt. Gemälde von der Hand des Goudt ſind mir nicht vorgekommen; muthmaſslich hat er überhaupt nicht oder doch nur ausnahmsweiſe gemalt. Seine Zeichnungen ſind denen ſeines Meiſters zum Verwechſeln ähnlich, und zwar gleichen ſie beſonders deſſen Zeichnungen von gröſserem Umfange und derberem Charakter. Von beſonderem Intereſſe iſt eine Folge von ſieben Blättern im Muſeum Boymans zu Rotterdam, weil eines derſelben auf der Rückſeite die Adreſſe des Goudt trägt: an den edelen erenfeſten Joncker Goudt op het Jans Kerkhof (in Utrecht). Sie zeigen ſämmtlich Studien einzelner Geſtalten; nur auf dem einen Blatte ſehen wir drei junge Leute zuſammen dargeſtellt. In Umfang und Behandlung ſchlieſsen ſie ſich den gröſsten und breiteſten Federzeichnungen Elsheimer's unmittelbar an. Gleicher Art und meiſt richtig benannt ſind einzelne Zeichnungen im Berliner Kabinet (zwei Männer im Geſpräch), im Braunſchweiger Muſeum (ein aufrecht ſtehender Jüngling), in der Hamburger Kunſthalle (eine Bathſeba, unter Elsheimer's Namen) und im Beſitze

des Herrn von Beckerath in Berlin (ein Trupp Leute in raſchem Vorſchreiten). Zwei ſehr reizvolle kleine Compoſitionen ſittenbildlicher Art beſitzt die Handzeichnungsſammlung des Louvre: eine Kinderſchule, und eine Mutter mit ihren Kindern im Zimmer; beide höchſt ſauber und wirkungsvoll mit der Feder gezeichnet.

Als Stecher kommt ihm

JAN VAN DE VELDE

ſehr nahe, der jedoch mehr in der Manier Elsheimer's als nach demſelben geſtochen hat. Seine Folgen der Tageszeiten, von Nachtſtücken u. ſ. f., welche namentlich in den Jahren 1615 bis 1622 entſtanden, und eine Reihe von Federzeichnungen, die dieſen Stichen ſehr verwandt und zuweilen ſehr geiſtreich behandelt ſind, gehen ganz in Elsheimer'ſcher Weiſe auf Wiedergabe beſonderer Lichteffecte aus. Während wir von Goudt keine Gemälde mehr nachweiſen können, ſind uns von Jan van de Velde mehrere erhalten, welche — wie namentlich eine kleine Landſchaft mit römiſchen Ruinen und dem Tobias als Staffage in der Braunſchweiger Galerie — in gleicher Weiſe wie die genannten Stiche direct auf Elsheimer als Vorbild zurückgehen. Doch iſt er in dieſen Gemälden nüchterner, kleinlicher und dabei heller und kälter in der Färbung als Elsheimer. Daſs er in Italien war und dort unter den Augen des Meiſters ſtudirte, iſt nach mehreren Stichen und Zeichnungen römiſcher Anſichten von ſeiner Hand wie nach dem Motiv des Braunſchweiger Bildes allerdings wahrſcheinlich, wenn auch der Holländer ſich in dieſen italieniſchen Anſichten durch einen ſtarken Beigeſchmack vom Charakter ſeines Heimathlandes verräth.

Den Bruder des Jan van de Velde, Eſajas, zählt Paſſavant wohl mit Unrecht zu Elsheimer's Nachfolgern. Wo er ausnahmsweiſe entfernt an dieſen erinnert, liegt es näher, auf

den Einfluſs ſeines Bruders Jan zu ſchlieſsen. Doch iſt es nicht unintereſſant, hieran zu ſehen, wie ſelbſt auf die Begründer der nationalen Landſchaft in Holland Elsheimer's ſtilvolle landſchaftliche Compoſitionen wenigſtens indirect ihren Einfluſs ausübten.

Auſser den genannten Künſtlern geht aber eine ganze Claſſe der holländiſchen Landſchaftsmalerei, die nahezu ein Jahrhundert geblüht hat, und die wir wohl am paſſendſten als

DIE ARKADISCHE LANDSCHAFT

bezeichnen können, direct auf Elsheimer zurück. Der bekannteſte Vertreter dieſer Richtung und der in gewiſſer Beziehung auch mit Recht als Begründer derſelben gefeierte Meiſter iſt

CORNELIS POELENBURG.

Poelenburg ſoll in ſeiner Jugend längere Zeit in Italien gelebt haben, jedenfalls alſo noch zu Elsheimer's Lebzeiten, da er 1586 geboren wurde. Sandrart, von Utrecht her ſowie durch den gemeinſamen Lehrer Bloemart näher mit ihm bekannt, ſagt von ihm, daſs er »zu Abraham Blomart in die Lehre geſtellt worden — hernach Rom und Florenz beſucht und nach Art des unvergleichlichen Adam Elsheimer ſeine Landſchaften, die Bilder aber auf Raphael's Manier zu machen ſich befliſſen«. Daſs es mit dieſer Aeuſserung in Bezug auf die Landſchaften Poelenburg's ſeine Richtigkeit hat, davon überzeugt ſchon ein flüchtiger Blick auf ſeine Gemälde. Aber ich glaube, Poelenburg hat ſich auch für ſeine Figuren (ſeine »Bilder«, wie Sandrart ſich ausdrückt) in erſter Reihe Elsheimer und nicht Raphael zum Vorbilde genommen, wenn er auch letzteren ebenſo fleiſsig ſtudirt haben mag wie Elsheimer ſelbſt. Denn nicht nur finden wir gelegentlich unter ſeinen Staffagen Compoſitionen von Elsheimer mehr oder

weniger treu copirt, wie den Tobias auf der Reiſe, die Flucht nach Aegypten, den hl. Laurentius u. ſ. w., ſondern ſeine Figuren weiſen überhaupt in ihrem Verhältniſs zur Landſchaft, in ihren Proportionen, ihrer Gewandung und zum Theil ſelbſt in ihren Typen direct auf Elsheimer's Vorbild. Poelenburg's Bilder beſitzen einen gewiſſen idylliſchen Reiz, aber den Schöpfungen Elsheimer's kommen ſie in Kraft und Tiefe der Färbung, Wahrheit und Poeſie der Auffaſſung ſelten auch nur nahe. Als ein Hauptwerk nenne ich beiſpielsweiſe eine Landſchaft in der Galerie des Haag, mit der Staffage der Botſchaft des Merkur an Herſe, ein Bild, das offenbar unter dem directen Einfluſſe der gleichen köſtlichen Compoſition Elsheimer's in den Uffizien entſtanden iſt. In der Regel leiden aber Poelenburg's Bildchen an einer etwas flauen und eintönigen Färbung, die im Laubwerk ein charakteriſtiſches mattes Graugrün zeigt, an einer etwas glatten Behandlung und einer einförmigen, faſt ſchablonenhaften Auffaſſung.

Poelenburg iſt in ſeinen Motiven ebenſo reichhaltig wie Elsheimer, an welchen er ſich auch darin im Groſsen und Ganzen anlehnt. Auſser ſeinen zahlreichen kleinen Landſchaften mit Motiven, die der Umgebung Roms entlehnt und mit Nymphen und Satyrn oder Hirten ſtaffirt ſind, finden wir bibliſche und mythologiſche Stoffe, Allegorien und ſelbſt Portraits von ihm behandelt; faſt ausnahmslos im kleinſten Raume. Faſt jede groſse wie kleine Galerie beſitzt Werke ſeiner Hand, zum Theil in reicher Zahl. Es genügt daher auf die Hauptſammlungen zu verweiſen. Die beiden Galerien von Florenz beſitzen zuſammen nicht weniger als zwei Dutzend ſeiner Gemälde; Petersburg, Caſſel und Dresden je etwa ein Dutzend; etwas kleinere Zahlen die Galerien von Paris, München, Kopenhagen, Gotha, Schwerin, Fürſt Liechtenſtein in Wien u. ſ. f. Da die Gemälde Poelen-

burg's nur ganz ausnahmsweiſe datirt ſind, iſt es ſchwer, ſich ein klares Bild ſeiner Entwickelung zu machen. Doch läſst der Umſtand, daſs die Bilder in italieniſchen Sammlungen durchweg einen kühlen grau-grünen Ton und eine etwas ſchwere Färbung haben (ein ſolches Bild in den Uffizien trägt auch die Jahreszahl 1622), darauf ſchlieſsen, daſs dies eine Eigenthümlichkeit ſeiner früheren Zeit war, während die Gemälde mit einem wärmeren braunen Ton und leichter dünner Behandlung erſt nach ſeiner Rückkehr aus Italien entſtanden. — Auch als Zeichner iſt Poelenburg ziemlich häufig: Dresden beſitzt 18, Berlin etwa ein Dutzend, Rotterdam 7 Zeichnungen; andere in der Albertina, Britiſh Muſeum u. ſ. f. Charakteriſtiſch iſt für den Künſtler, daſs er dabei mit Vorliebe das weiche Material des Rothſtifts oder Tuſche verwendet.

C. P.

Trotz jener oben gerügten Mängel fand der Künſtler bei ſeinen Zeitgenoſſen groſsen Anklang, ſelbſt bei einem Meiſter wie Rubens, welcher, wie uns Sandrart erzählt, durch dieſen mehrere Bilder bei Poelenburg beſtellen lieſs; und eine beträchtliche Reihe von Künſtlern ſchloſs ſich ihm unmittelbar an: ſo A. Cuylenborch, Dirck van der Liſſe, Frans Verwilt, Jan van Bronchorſt, G. van Bronchorſt, P. van Laeck, Willem van Steenre und Warnard van Ryſen, C. Willaerts, P. van Hattick, J. Olis, Daniel Vertanghen und ſchlieſslich Gerard Hoet, welcher noch bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dieſe arkadiſche Landſchaftsmalerei in abgeblaſsteſter Form ausübte.

Wie weit dieſe Künſtler eigentliche Schüler von C. Poelenburg waren, darüber fehlen die nöthigen urkundlichen Nachrichten. Uebrigens iſt dieſer Umſtand nur von geringem Belang; denn da ſie meiſt Utrechter von Geburt waren oder

wenigſtens zeitweiſe in Utrecht lebten, ſo läſst die Abhängigkeit ihrer Gemälde von den Werken des C. Poelenburg bei den meiſten kaum einen Zweifel beſtehen, daſs dieſer, wenn nicht ihr Lehrer, ſo doch ihr Vorbild war.

Dirck van der Lisse.

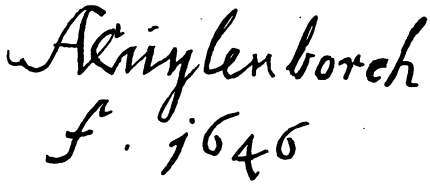
Den richtigen Namen dieſes Nachfolgers des Poelenburg, der auf Houbraken's Autorität hin den Namen Jan van der Liſſe führte, ſowie eine Reihe intereſſanter biographiſcher Details verdanken wir den archivaliſchen Studien des Herrn A. Bredius (Kunſtbode 1881, S. 196 ff.). Danach trat Dirck van der Liſſe 1644 in die Gilde des Haag, gehörte 1656 zu den Begründern der neuen Gilde und brachte es in den öffentlichen Aemtern, die er bekleidete, 1660 zum Bürgermeiſter; dieſen Poſten bekleidete er bis zu ſeinem Tode 1669. Die groſse Zahl von Gemälden Poelenburg's und von Copien nach ſolchen, welche das Nachlaſsinventar des Dirck van der Liſſe aufweiſt, laſſen keinen Zweifel daran, daſs derſelbe ein Nachfolger, wenn nicht ein directer Schüler Poelenburg's war. Der Künſtler kommt ſeinem Vorbilde zuweilen ganz nahe, ſowohl in der im klaren, duftigen bräunlichen Ton gehaltenen Landſchaft wie in den Figürchen von Hirten, Satyrn oder Nymphen. Das feinſte mir bekannte Bild dieſer Art im unmittelbaren Anſchluſſe an C. Poelenburg beſitzt die Schweriner Galerie, in einem Waldbach badende Nymphen. Am eigenartigſten iſt er in Landſchaften von gröſserem Umfange, deren bedeutendſte die Braunſchweiger Galerie (Nro. 727) beſitzt. Hier zeigt v. d. Liſſe ein feines Gefühl für die Formen der Apenninenlandſchaft, welche der Künſtler offenbar aus eigener Anſchauung kannte, und eine gröſsere, mehr decorative Auffaſſung als Poelenburg. Den in oben erwähntem Aufſatze von A. Bredius genannten Gemälden des Meiſters in den Galerien von Kopenhagen, Mün-

chen, Braunſchweig, Schwerin und Schleiſsheim wären in öffentlichen Sammlungen noch vereinzelte Gemälde in der Berliner Galerie (zwei Gemälde, beide zur Zeit im Magazin) und in Mannheim (Kat. Nro. 129) hinzuzufügen. Drei Oelſtudien mit weiblichen Acten beſitzt das Kabinet zu Dresden.

Abraham van Cuylenborch

ſchlieſst ſich dem C. Poelenburg ebenſo nahe an als Dirck van der Liſſe. Seine Motive ſind faſt ausnahmslos einfache italieniſche Landſchaften mit Waſſer, worin Hirtinnen oder Nymphen baden; mit Vorliebe wählt er zum Hintergrunde eine maleriſche Grotte mit Bruchſtücken antiker Statuen oder Reliefs. In dem klaren blonden Ton der Färbung, dem dünnen leichten Farbenauftrag ſchlieſsen ſie ſich den Gemälden aus Poelenburg's ſpäterer Zeit an. Cuylenborch's Gemälde ſind ziemlich häufig; mehrfach kommen ſie unter Poelenburg's oder Breenbergh's Namen vor. Unter den öffentlichen Sammlungen, welche Gemälde ſeiner Hand enthalten, ſeien hier genannt: Braunſchweig (2 Bilder von 1646 und 1647), Schwerin (2 von 1644 und 1646), Mannheim (3 unter Breenbergh's Namen, 1643), Schleiſsheim (2 von 1640 und 1647), Köln (1660), Aſchaffenburg, Prag, Innsbruck, Peſth, Haag, Kopenhagen (1664), Cambridge, die Galerie Borgheſe in Rom (2). — Eine getuſchte Federzeichnung aus der römiſchen Campagna von Cuylenborch beſitzt die Albertina unter Poelenburg's Namen. Auch eine ähnliche Zeichnung, eine Grotte mit badenden Nymphen im Berliner Kabinet, welche gleichfalls dem Poelenburg zugeſchrieben wird, ſcheint mir von Cuylenborch's Hand.

Einen erſten Anhalt für die Biographie des Künſtlers haben kürzlich die Forſchungen Muller's in den Utrechter Archiven ergeben. Danach wurde A. Cuylenborch 1639 als Meiſter in die Lucasgilde zu Utrecht aufgenommen, in welcher gleichzeitig mit ihm auch noch ein Namensvetter (Johan van Cuylenborch, 1658 bis 1661) erwähnt wird. Die Gründe, welche Muller zu der Vermuthung geführt haben, dieſer Johan van Cuylenborch ſei mit unſerem Abraham ein und dieſelbe Perſon, giebt er uns leider nicht an. Daſs Abraham 1664 noch am Leben war, beweiſt das Datum 1664 auf dem oben aufgeführten Bilde in der Galerie zu Kopenhagen.



H. Hoet.

Die Bezeichnung auf einer Bleiſtiftzeichnung auf Pergament im Kabinet zu Braunſchweig, das Urtheil des Paris in einer Landſchaft darſtellend: H. Hoet an. 1659, iſt die einzige Notiz, die ich über dieſen Künſtler oder Dilettanten zu geben vermag, der darin als ein wenig begabter, manierirter Nachfolger des C. Poelenburg erſcheint.

Jan van Bronchorst.

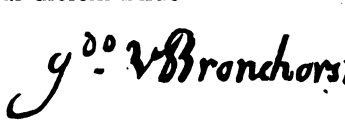
Der bekannte Utrechter Maler Jan van Bronckhorſt oder Bronchorſt, wie er ſich ſelbſt auf ſeinen Bildern zu zeichnen pflegt, hat gelegentlich auch kleine Landſchaften italieniſchen Motives mit badenden Nymphen gemalt, in denen er ſich ſeinen Landsmann Poelenburg zum Vorbilde nimmt. Ich nenne,

als in einer öffentlichen Sammlung befindlich, eine ſehr duftige, in den reichen Details ſchon an H. Saft-Leven erinnernde Landſchaft im Muſeum Boymans in Rotterdam, bezeichnet mit dem Monogramm des Künſtlers. Ein ähnliches Bild, dem Cuylenborch am nächſten, welches eine Grotte mit badenden Nymphen darſtellt, beſitzt Fürſt Liechtenſtein in Wien. Eine grau lavirte Federzeichnung in Poelenburg's Art, die Findung des Moſes darſtellend, und bez. JvBronchorſt fecit 1647, im Städtiſchen Muſeum zu Leipzig.

Nur aus einem einzigen mit dem vollen Namen bezeichneten Bilde ähnlicher Art iſt mir

GERARD VAN BRONCHORST

bekannt, muthmaſslich der Maler dieſes Namens, welcher von Muller (Utrecht, Archiven) in den Jahren 1665 und 1666 als Mitglied des Vorſtandes der Utrechter Gilde aufgeführt wird. Das Bild befindet ſich in der Galerie zu Schwerin (Kat. Nro. 116): in italieniſcher Landſchaft badet Diana mit ihren Nymphen, in der Nähe alter Ruinen. Nach dieſem Bilde zu urtheilen war der Künſtler nur ein ſchwacher Nachahmer des Poelenburg; die Färbung iſt düſter und in einem warmen bräunlichen Ton gehalten, die Behandlung flüchtig. Die Bezeichnung auf dieſem Bilde



macht es übrigens wahrſcheinlich, daſs Muller's Vermuthung, der Vorname Gerard und Gerrit ſei in der Gildeliſte für Jan verſchrieben, irrthümlich iſt.

W. VAN STEENRE.

Houbraken erzählt uns: »Poelenburg hatte auch einen Neffen Namens Willem van Steenre, der ſein Schüler war.« Sollte er ſich in dem Vornamen dieſes Künſtlers geirrt haben? Muller führt nämlich unter den Mitgliedern des Vorſtandes der Utrechter Gilde 1669 einen Wouter van Steenre auf. Gemälde deſſelben vermag ich nicht nachzuweiſen; doch ſollen gelegentlich im Kunſthandel kleine Landſchaften mit Staffage in der Art des C. Poelenburg vorkommen, welche ſeinen Namen tragen.

JAN OLIS.

Ueber Jan Olis habe ich im Repertorium (III, 316) Auskunft gegeben. Die dort gelegentlich eines Gemäldes von Olis in der Darmſtädter Galerie niedergeſchriebenen Bemerkungen mögen hier ihren Platz finden.

»Das Olis bezeichnete groſse Schäferſtück (Darmſtädter Galerie Nro. 292) hat mit dem älteren Oldenburger Maler Jan Lys, dem es der Katalog zuſchreibt, nichts zu thun, und ebenſo wenig mit dem dem C. Poelenburg verwandten Jan van der Lys oder van der Liſſe [muſs heiſsen Dirck van der Liſſe, wie oben nachgewieſen]; doch hat Olis mit beiden Meiſtern eine gewiſſe Verwandtſchaft. Das groſse Bild der Darmſtädter Galerie zeigt ihn der um Gerard Honthorſt ſich gruppirenden Zahl von Künſtlern verwandt, namentlich dem Caeſar van Everdingen, Jacob van Loo und Jan van Bronchorſt. Ein kleines, gleichfalls bezeichnetes Bild, welches ich im Kunſthandel ſah, war nach Gegenſtand und Behandlung mehr dem Poelenburg verwandt, jedoch flauer und kühler; ein drittes kürzlich im Trippenhuis zu Amſterdam aufgeſtelltes Bild, ein Küchenſtück vom Jahre 1645, erinnert wieder eher an Molenaer. Mit letzterem Bilde ſtimmt eine

gleiche Darſtellung in der Braunſchweiger Galerie (Nro. 569), irrthümlich Willem Mieris genannt, ſo auffallend überein, daſs es wohl demſelben Künſtler zugeſchrieben werden darf. Zur Biographie des Jan Olis giebt das Archief voor Nederlandſche Kunſtgeſchiedenis (I, 209) die erſte urkundliche Notiz. Danach trat derſelbe am 1. Juli 1632 als Maler in die Gilde zu Dordrecht. Die Höhe ſeines Eintrittsgeldes beweiſt, daſs er nicht der Sohn eines »Gildebruders« war. Er wird an jener Stelle als »Jonckman« (Junggeſelle) bezeichnet, ſeine Herkunft aber leider nicht angegeben.«

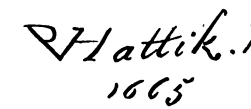
Verſchiedene andere Bilder, deren Bekanntſchaft ich in neuerer Zeit machte, zeigen noch im gröſseren Maſse die auſserordentliche Mannigfaltigkeit des Olis. Ein kleines Genrebild der Galerie zu Gotha, bez. J. Olis 1655, iſt eine mäſsige Arbeit in der Art des Molenaer. Dagegen iſt »der Beſuch« in der Sammlung Weſſelhoeft zu Hamburg, auf welchem Herr de Vries zuerſt das Monogramm des Künſtlers entdeckte, in Auffaſſung, Feinheit der Zeichnung und Färbung von ſolchem Reiz, daſs das Bild den beſten Werken von Q. Brekelenkam, welchem es bisher zugeſchrieben wurde, ebenbürtig erſcheint. — In einem männlichen Bruſtbild bei Herrn V. de Stuers im Haag iſt Olis gradezu ein Nachfolger Rembrandt's, etwa in der Art des J. de Wet. Und vereinzelte Zeichnungen, welche er zur Illuſtration einzelner kleinerer Schriften von Cats geliefert hat, zeigen ihn den alterthümlichen Vorläufern Rembrandt's, den Moeyaert, Pynas u. ſ. f. verwandt.

Mehrere dieſer Künſtler der Schule und Nachfolge des C. Poelenburg, und zwar grade die manierirteſten und jüngſten wie Gerard Hoet, Jan van Haensberghen, Da-

niel Vertanghen und zum Theil auch Frans Verwilt ſind bekannt genug, ſo daſs wir nicht weiter auf ſie einzugehen brauchen. Einige andere derſelben ſind uns jedoch ausſchlieſslich durch die Aufſchriften auf ihren ſeltenen Gemälden oder Zeichnungen bezeugt, die ich daher hier, ſoweit ſie mir bekannt ſind, aufzählen will.

P. VAN HATTIK.

Die Namensinſchrift



trägt ein Bild im Beſitze des Herrn Hertel in Berlin: eine Grotte mit antiken Büſten und Reliefs im Vordergrunde, in der Ferne Ausblick auf hügelige Landſchaft. Aehnlichen Compoſitionen des A. Cuylenborch nahe verwandt, hat das Bild vor den meiſten derſelben einen duftigen graugrünen Ton des Laubwerks voraus. Eine ähnliche, in gleicher Weiſe bezeichnete italieniſche Landſchaft mit Hirten beſitzt Herr Staatsrath Peter von Semenow in St. Petersburg. — Ein Künſtler des Namens Hattich kommt in den Utrechter Gildebüchern vor, der Maler Sebaſtian van Hattich, der dort zwiſchen 1634 und 1638 in die Gilde eintrat. Muthmaſslich ſteht ihm P. v. Hattick nahe, deſſen Gemälde ja gleichfalls auf Utrecht als ſeine Heimath oder doch als Stätte ſeiner künſtleriſchen Ausbildung hinweiſen.

P. VAN LAECK.

Mir ſind zwei Gemälde bekannt, welche dieſen Künſtlernamen tragen. Das eine, aus dem Jahre 1640 datirt, befindet ſich in der Berliner Galerie; es ſtellt eine ziemlich flache italieniſche Landſchaft dar, in deren Vordergrunde Venus den

kleinen Amor abſtraft. Auffaſſung und Formen der kleinen Figuren ſind bäueriſch; die Färbung iſt in einem ſchweren braunen Ton gehalten. Das zweite Bild, in der Galerie zu Mainz (Nro. 57), bez. P. Laeck f. 1638, zeigt die hl. Magdalena in einer Grotte mit antiken Grabreliefs. Es ſteht einem flüchtigen, rohen Cuylenborch am nächſten: leer in der Compoſition, wie das Berliner Bild, von ähnlichem aber hellerem Ton, dünnem Farbenauftrag und flüchtiger Behandlung. — Da in der bei Obreen (Archiev II) veröffentlichten Liſte von Gemälden Utrechter Maler, die 1649 verlooſt wurden, eine Landſchaft von van der Lack vorkommt, den wir wohl mit P. van Laeck für identiſch halten dürfen, ſo wäre derſelbe als Utrechter Künſtler und damit in der Nähe des Poelenburg nachgewieſen.

P. Laeck. f.
1640

Cornelis Willaerts.

Einige wenige Gemälde mit der Künſtlerinſchrift C. Willaerts, welche ich im Kunſthandel ſah, ohne daſs ich den Ort, wo ſie jetzt aufbewahrt werden, nachzuweiſen vermöchte, gehen ſehr wahrſcheinlich auf den Landſchaftsmaler Cornelis Willaerts, den Sohn des bekannten Malers Adam Willaerts in Utrecht, zurück. Sie ſtellen kleine italieniſche Landſchaften mit badenden Nymphen oder Hirten dar; in unmittelbarem Anſchluſſe an C. Poelenburg. Soweit ſie mir bekannt, ſind dieſe (leider nicht datirten) Gemälde ihrem Charakter nach um die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts entſtanden. Ueber dieſen Künſtler haben wir erſt jetzt durch S. Muller die erſten biographiſchen Notizen erhalten. Danach wurde Cornelis Willaerts 1622 in die Gilde zu Utrecht aufgenommen, in deren Vorſtand er ſich in den Jahren 1658

bis 1660 befand. Daſs der Künſtler Landſchafter war, beweiſt der Umſtand, daſs er im Jahre 1636 eine »Landſchap« dem Hiobskrankenhauſe in Utrecht zum Geſchenk machte.

Der Monogrammist S. K.

Ein wenig begabter Nachfolger Poelenburg's iſt der Urheber einer Bathſeba, in der Galerie zu Schleiſsheim (Nro. 636), welche mit den Anfangsbuchſtaben S. K. bezeichnet iſt. Trotz der deutlichen Bezeichnung führten es die alten Kataloge der Sammlung unter Poelenburg's Namen auf.

Jan Lap.

Dieſer unbekannte Künſtler aus der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, der neben den Einflüſſen der »arkadiſchen Landſchaft« bereits mehr noch ſich der jüngeren holländiſchen Landſchafterſchule in Rom im Anſchluſſe an Jan Both, Moucheron, Pynacker u. ſ. f. verwandt zeigt, hat trotz ſeiner mäſsigen Verdienſte ein gewiſſes Intereſſe für uns, da zwei lange als Elsheimer genannte und mit Unrecht geprieſene Bildchen ſeinen Namen tragen. Es ſind die beiden bereits oben kurz genannten italieniſchen Landſchaften mit Villen in der Galerie des Haag. Die Bezeichnung auf der Rückſeite dieſer zierlichen faſt miniaturartig durchgebildeten Landſchaften in der Art des F. Moucheron iſt nach de Stuer's Kataloge

Daſs darin eine Künſtlerinſchrift zu ſuchen iſt, beweiſt die Bezeichnung auf einem gröſseren Gemälde, welches kürz-

lich dieſelbe Sammlung erworben hat, einer italieniſchen Landſchaft mit Staffage in der Art des Mommers, dem Pynacker auſserordentlich verwandt. Sie trägt die Bezeichnung Jan Lapp. — Endlich ſind mir auch zwei Zeichnungen mit der gleichen Namensunterſchrift im Braunſchweiger Kabinet bekannt, groſse in Tuſche ausgeführte italieniſche Landſchaften, bezeichnet

den flaueſten Zeichnungen des C. Poelenburg ähnlich. Das Motiv dieſer Zeichnungen wie der vorgenannten Bilder und der Umſtand, daſs der Künſtler in der Aufſchrift auf den kleinen Gemälden ſeinen Vornamen italieniſirt, ſind wohl ſichere Beweiſe, daſs auch Jan Lap ſeine Studien in Rom machte.

Zu dieſen Schülern und Nachfolgern Poelenburg's pflegt man auch

BARTHOLOMAEUS BREENBERGH

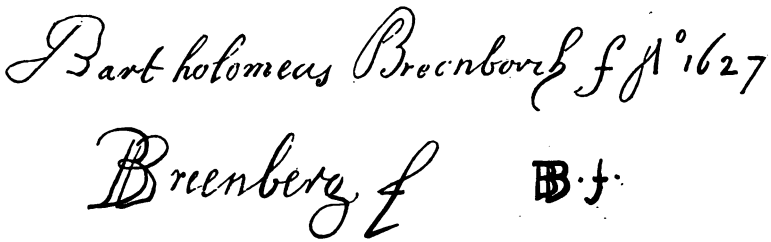
zu rechnen. Doch nicht mit vollem Recht, wie ich glaube; denn Breenbergh iſt nicht, wie angegeben wird, »um das Jahr 1620« geboren, ſondern er hielt ſich vielmehr in dieſem Jahre bereits in Rom auf, wo er noch im Jahre 1627 wohnte. Dies beweiſen die Aufſchriften auf verſchiedenen Zeichnungen wie Gemälden. Das Aquarell einer römiſchen Villa in der Univerſitätsſammlung zu Göttingen, noch eine trockene Anfangsarbeit, trägt die Bezeichnung: B. Brenberg 1620. Daſſelbe Datum findet ſich auf einem Gemälde des Louvre (Nro. 52). Zeichnungen im Kabinet Weigel in Leipzig, im Louvre, in der Albertina

und im Ryksmuſeum zu Amſterdam tragen Daten von 1625, 1626 und 1627 neben Beiſchriften, welche den fortgeſetzten Aufenthalt des Künſtlers in Rom beweiſen. Breenbergh kannte alſo wahrſcheinlich Elsheimer noch perſönlich und hat ſich wohl direct nach deſſen Werken gebildet, zumal ſeine früheren Gemälde und Zeichnungen vor denen Poelenburg's eine effectvollere Beleuchtung, kräftigere Färbung und energiſchere Behandlung voraus haben. Ein gewiſſer Einfluſs des weſentlich älteren Poelenburg auf Breenbergh bleibt dabei nicht ausgeſchloſſen; dafür ſpricht auch der Umſtand, daſs wir den letzteren ſich gelegentlich der Hand des Poelenburg zur Staffirung ſeiner Bilder bedienen ſehen, wie in der ſchönen Landſchaft der Schweriner Galerie (Nro. 107) und auf einem Bilde im Louvre (Nro. 50).

Das Reſultat, welches ſich aus jenen Daten bezeichneter Werke Breenbergh's ergiebt, erhält ſeine Beſtätigung durch eine Entdeckung Havard's in dem Puiboek von Amſterdam: danach war nämlich Breenbergh im Jahre 1633, als er ſich in Amſterdam vermählte, 33 Jahre alt, alſo im Jahre 1600 oder 1599 geboren und zwar in Deventer.

Die Gemälde Breenbergh's ſind häufig, namentlich grade in öffentlichen Sammlungen; ich brauche daher nicht näher auf ſie einzugehen. Hier ſei mir nur geſtattet, kurz auf ſeine Zeichnungen hinzuweiſen, in denen ſich der Künſtler meiſt durch ſeine treue und feine Auffaſſung der italieniſchen Natur, die geiſtreiche Behandlung mit der Feder und Sepia und das Helldunkel weſentlich vor Poelenburg auszeichnet. Die gröſste Sammlung derartiger Studien aus Roms näherer und fernerer Umgebung und zugleich die ſchönſten Blätter beſitzt das Louvre (etwa 15 Stück); eine ähnliche Zahl befindet ſich in der Albertina; kleinere Sammlungen in den Kabineten von Dresden, Berlin, Hamburg u. ſ. f. Ich bemerke, daſs da, wo der Künſtler nicht mit ſeinem Mono-

gramme, fondern mit dem ganzen Namen zeichnet, dieſer faſt ausnahmslos Breenborch geſchrieben iſt.



Die genannten Maler, vor Allen Breenbergh, haben meiſt auch radirt. Sie ſchlieſsen ſich in ihren Radirungen gleichfalls mehr oder weniger an Adam Elsheimer an. Entſchiedener noch gilt dies von einem Künſtler, der mir nur als Radirer bekannt iſt, von

J. W. Basse.

In einzelnen ſeiner kleinen Blätter (Waldgründen mit Nymphen und Faunen) finden wir die bekannten Radirungen Elsheimer's, welche ähnliche Gegenſtände behandeln, faſt nachgeahmt und zwar in geiſtvoller Weiſe [1]).

Von dieſer Gruppe von Landſchaftsmalern, bei welchen die Figuren in der Regel nur als kleine Staffage innerhalb der Landſchaft eine ganz ähnliche Rolle ſpielen wie in den meiſten Landſchaften von Elsheimer, bildet

Moses van Uytenbroeck

in ſeinen gröſseren figurenreichen Gemälden den Uebergang zu einer anderen Gruppe holländiſcher Künſtler, welche etwa gleichzeitig oder etwas früher in Rom vorwiegend

[1]) Näheres über ihn in J. Meyer's Künſtlerlexicon.

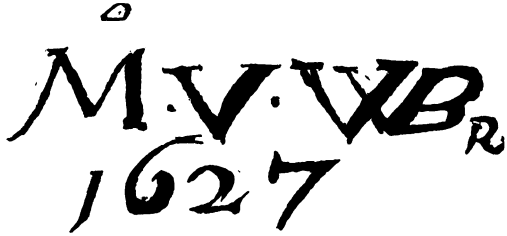
figürliche Compoſitionen ſchufen, die ſie nach Elsheimer's Vorbilde in landſchaftlicher Umgebung und genreartig auffaſsten.

Uytenbroeck geht noch entſchiedener auf Elsheimer zurück, als die Gruppe von Künſtlern, die ſich um C. Poelenburg ſchaart. Schon Vosmaer hat nachgewieſen, daſs er nicht erſt im J. 1600 geboren ſein kann, wie bislang angenommen wurde, ſondern mindeſtens um ein Jahrzehnt früher, da bereits datirte Werke aus d. J. 1615 von ihm vorhanden ſind und ſogar ein Stich nach einem ſeiner Bilder von Willem Swanenburch, der bereits 1612 ſtarb. Der letztere Umſtand macht es wahrſcheinlich, daſs er damals ſchon aus Italien zurückgekehrt war. Seine früheren Gemälde kleineren Umfangs, von denen mehrere die Jahreszahl 1622 tragen, geben den landſchaftlichen Charakter der Umgebung Roms, namentlich die Höhen von Tivoli, beſonders treu wieder und nähern ſich dem Elsheimer in der tiefen Stimmung des grünen Laubwerks, den maſſigen Baumgruppen und dem emailartigen Farbenauftrag. Seine umfangreicheren Gemälde wirken zumeiſt unangenehm eintönig durch ein fahles Grün, ſchwere Färbung und flüchtige Ausführung. Die Staffage, die er nach Elsheimer's Vorbild in ſeinen Radirungen wie in ſeinen Gemälden vorzugsweiſe der Tobiasſage, der antiken Mythologie, und zwar mit beſonderer Vorliebe dem Mythus des Argus und des Bacchus entlehnt, ſteht in der Zeichnung, namentlich bei gröſseren Verhältniſſen der Figuren, ſehr hinter Elsheimer zurück; häufig iſt ſie gradezu roh.

Vosmaer, der den Künſtler unter den Vorläufern Rembrandt's beſpricht, führt fünf Gemälde ſeiner Hand auf, deren Aufbewahrungsort ihm bekannt iſt: die Landſchaft in den Uffizien, zwei Bilder im Belvedere zu Wien (anſcheinend ſehr früh, etwa zwiſchen Elsheimer und Breenbergh in der Mitte ſtehend) und zwei andere in der Braunſchwei-

ger Galerie (darunter der grofse »Bacchus auf Naxos« vom J. 1627). Ich kann diefen Bildern noch die folgenden mir bekannten Gemälde hinzufügen: In der Galerie zu Prag (IV, 9) »Bacchus und Ariadne«; in der Kopenhagener Galerie (Nro. 459) eine Mondfcheinlandfchaft; in der Galerie zu Augsburg »Juno und Argus« vom J. 1625 (Nro. 144), ein kräftig behandeltes, dem N. Moeyaert verwandtes Gemälde; in der Galerie Arenberg zu Brüffel eine Landfchaft unter dem Namen R. Savery (bez. 1629); in Caffel wieder fein beliebtes Thema, der Triumphzug des Bacchus (Nro. 425), und ebenda (Sammlung Habich) eine kleinere Landfchaft mit Mars und Venus, Elsheimer zugefchrieben; beim Fürft Liechtenftein in Wien (Nro. 472) eine Landfchaft mit Herde; ein ähnliches Bild unter Elsheimer's Namen in der Galerie zu Peſth (III, 5). Zwei kleine intereffante Landfchaften im Privatbefitze in Berlin: ein Waldfee mit badenden Nymphen bei Herrn Geheimrath Stüve (bezeichnet 1622) und eine Flufslandfchaft mit dem Urtheil des Paris bei Herrn O. Pein (bezeichnet 1626), beide fich unmittelbar an Elsheimer anfchliefsend. In Italien »Loth und feine Töchter« beim Graf Belgiojofo in Mailand (bezeichnet 1627) und eine flache Landfchaft mit reicher Staffage unter Rembrandt's Namen in der Galerie G. B. Manfi in Lucca. Auch ein »Merkur und Argus« in Elsheimer's Art, beim Earl of Wemyfs in Gosford Houfe (Schottland), fcheint mir von Uytenbroeck's Hand zu fein.

Zeichnungen des Künftlers find feltener als feine Gemälde. Die Albertina befitzt deren drei, das Printroom des Britifh Mufeum zwei, darunter ein fehr tüchtiges grofses Bildnifs von Ferdinand Bochhay, bezeichnet Moeyfes Vytenboeck f. Unter vier Zeichnungen bei Herrn A. von Beckerath in Berlin finden fich Anfichten von Tivoli.



Jene Gruppe von Hiſtorienmalern, welche im Anſchluſſe an Adam Elsheimer und unter deſſen Einfluſſe bibliſche und mythologiſche Gegenſtände in kleinem Format genreartig und inmitten von Landſchaft zur Darſtellung bringen, hat keinen Künſtler aufzuweiſen, der ihrem gemeinſamen Vorbilde gleichkäme oder ſich auch nur mit einem Breenbergh oder Poelenburg meſſen könnte. Dennoch bietet ſie ein gröſseres hiſtoriſches Intereſſe als letztere Meiſter, indem die zwei (oder drei) Lehrer Rembrandt's zu ihr zählen, durch welche Elsheimer's Kunſtweiſe noch auf dieſen gröſsten Meiſter der holländiſchen Malerei reflectirte.

Schon Sandrart nennt unter ihnen den Pieter Laſtman und den Jan Pynas als Freunde und Genoſſen Elsheimer's. Von beiden Künſtlern ſind uns die genaueren Daten ihres Aufenthaltes in Rom nicht bekannt. Den Erſteren erwähnt Mander 1604 als einen jungen Künſtler, »daer goede hope toe is, weſende nu in Italien«; Letzterer wird etwa gleichzeitig nach Italien gegangen ſein. Von beiden Künſtlern ſind ſchon vereinzelte Arbeiten aus dieſer ihrer Studienzeit bekannt [1]). Sie ſind ſich auſserordentlich verwandt; jedoch ſteht Pynas, von welchem nur wenige Gemälde und Zeichnungen auf uns gekommen ſind, hinter Laſtman entſchieden zurück. In der Wahl ihrer Motive, ſeien ſie der Bibel oder der antiken Mythe entlehnt, in der Art der Anordnung, in ihren

[1]) Abr. Bredius theilt mir mit, daſs er im Privatbeſitz in Holland eine Zeichnung Laſtman's mit dem Datum 1603 kenne.

landſchaftlichen Hintergründen und ihrer tiefen Färbung lehnen ſie ſich an ihren Studienfreund Elsheimer an und kommen ihm in ihren früheſten Werken, namentlich in den minder umfangreichen, ziemlich nahe. Allein ihre Auffaſſung iſt gröber und weniger intim, ihre Geſtalten ſind meiſt plump und gewöhnlich und die Localfarben ſind (ihrer holländiſchen Eigenart entſprechend) dem Geſammtton untergeordnet. Sie ſtellen ſich darin als Nachfolger und Schüler der Cornelis van Haarlem, Bloemaert und ähnlicher älterer holländiſcher Maler dar. Die kühle Beleuchtung und die glatte Behandlung zeigen den Einfluſs, den gleichzeitig auch Caravaggio auf ſie ausübte.

PIETER LASTMAN

hat durch Vosmaer eine ausführliche kritiſche Würdigung erfahren (Rembrandt, sa vie et ses oeuvres. II. Aufl. S. 68 bis 81 und 474 bis 481). In dem Oeuvre des Künſtlers, welches Vosmaer aufſtellt, zählt er im Ganzen 53 Gemälde auf. Darunter ſind zwei vor einigen Jahrzehnten verbrannt; eine ziemlich beträchtliche Zahl (etwa 8 bis 10) ſind aller Wahrſcheinlichkeit nach doppelt und dreifach aufgezählt, indem die gleichen Gegenſtände ohne jede nähere Beſchreibung ſich in verſchiedenen älteren Verſteigerungs-Katalogen finden. Zu den zwölf Gemälden, welche der holländiſche Forſcher in beſtehenden öffentlichen oder Privatſammlungen nachweiſt[1]), füge ich noch die folgenden hinzu: In der Galerie zu Aſchaffenburg ein merkwürdiges Bild mit lebensgroſsen Halbfiguren, ganz unter Caravaggio's Einfluſſe, »Herodias, welcher der Henker das Haupt des Johannes überreicht«; in der Augsburger Galerie »Odyſſeus vor Nauſikaa« (bez. Laſt. Anno 1619); in Caſſel (Galerie,

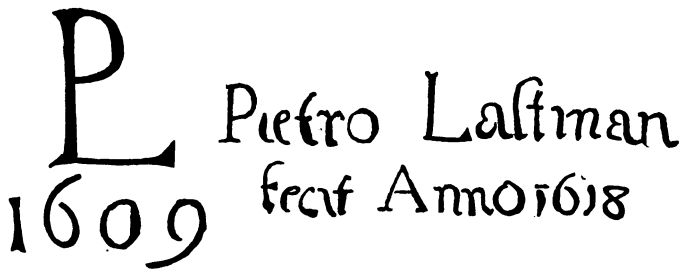
[1]) Die »Taufe des Eunuchen« in der Galerie zu Mannheim (Nro. 113) ſchien mir, ſoweit der hohe Platz ein beſtimmtes Urtheil zuläſst, nicht von Laſtman's Hand, ſondern von der des N. Knupfer.

Sammlung Habich) Apollo mit den Muſen; in St. Petersburg bei Herrn Peter von Semenow eine Verkündigung (bez. 1618). Eine Ehebrecherin vor Chriſtus (bez. 1617) befand ſich 1875 im Kunſthandel zu Florenz; der Berliner Galerie wurde 1878 aus Privatbeſitz in Berlin ein »Jonas, der vom Walfiſch ausgeſpieen wird« (bez. 1621), zum Kauf angeboten. Den Verbleib dieſer ſowie einzelner anderer Gemälde Laſtman's, die ich im Kunſthandel ſah, weiſs ich leider nicht anzugeben.

Zeichnungen von Laſtman ſind nicht ſo ſelten, als man nach Vosmaer's Verzeichniſſe, dem aus eigener Anſchauung bei Abfaſſung deſſelben keine Zeichnung Laſtman's bekannt war, vermuthen ſollte. Das Berliner Kabinet beſitzt eine groſse Kreidezeichnung, Abigail darſtellend; ein ähnliches noch beſſeres Blatt, Odyſſeus vor Nauſikaa, beſitzt Herr A. von Beckerath ebenda. Unter den drei dem Laſtman in der Albertina zugeſchriebenen Zeichnungen ſind zwei Kreidezeichnungen auf blauem Papier, Darſtellungen aus dem Leben des Laban, dem Bramer verwandt; die dritte, den Abſchied der Hagar darſtellend, könnte vielleicht auch von Moeyaert herrühren. In der Univerſitätsſammlung zu Göttingen unter zwei bibliſchen Darſtellungen eine Studie zur »Taufe des Eunuchen«; bei Herrn Profeſſor Haſſe in Hameln die groſse Kreidezeichnung eines ſitzenden Orientalen, dem Sal. Koninck ganz nahe ſtehend. In der Weigel'ſchen Sammlung zu Leipzig ein groſses, wirkungsvolles Blatt mit dem »Opfer Iſaak's« [1]). Eine Skizze zum »Barmherzigen Samariter« im Kabinet zu Kopenhagen iſt dem Elsheimer noch beſonders verwandt. Das Dresdener Kabinet beſitzt unter Bramer's Namen eine breite Kreidezeichnung

[1]) Bezeichnung und Datum (1598) auf dieſer Zeichnung ſind von ſpäterer Hand. Nach der Behandlung iſt dieſelbe gewiſs keine Jugendarbeit, zu der ſie das Datum machen würde.

von »Juda und Thamar«, die mir von Laſtman's Hand ſcheint; eine andere Zeichnung unter falſcher Benennung im Vorrath des Braunſchweiger Kabinets, u. ſ. f.



Jan und Jacob Pynas.

Ueber dieſe beiden Maler, die Zeitgenoſſen und wohl Brüder waren, haben wir faſt nur Houbraken's kurze Notiz, daſs ſie aus Haarlem ſtammten, und daſs Jan wohl der bedeutendere von beiden war und 1605 mit Pieter Laſtman mehrere Jahre in Italien zubrachte. Ueber Jacob haben wir bisher keinerlei urkundliche Nachricht oder geſchichtliche Notiz. Da die wenigen bezeichneten Gemälde und die häufigeren Zeichnungen, wenn ſie — wie meiſt der Fall — überhaupt einen Namen tragen, vielfach nur J. Pynas bezeichnet ſind, zudem aber auch die mit dem ganzen Vornamen beider Künſtler bezeichneten Gemälde und Zeichnungen unter ſich auſserordentlich verwandt ſind, ſo iſt es ſchwer, nach dem bisher vorliegenden Material dieſelben auseinander zu halten.

Den vollen Namen

trägt ein ziemlich umfangreiches Gemälde beim Graf Peter Schuwaloff in St. Petersburg (im Depot): eine figurenreiche bibliſche Scene in italieniſcher Landſchaft mit Ruinen;

farbig, in einem klaren, bräunlich-grauen Tone kräftig behandelt, dem P. Laſtman nahe verwandt, aber heller. Ein zweites, in ähnlicher Weiſe mit dem ganzen Namen bezeichnetes Gemälde des Jan Pynas hat ſeit einigen Jahren die Galerie im Haag erworben, Chriſtus am Kreuz von Maria und Johannes beklagt. Hart und bunt in der Färbung, flüchtig in der Behandlung erinnert es mehr noch an Abraham Bloemaert und Corn. van Haarlem als an P. Laſtman und iſt daher wohl in die früheſte Zeit des Künſtlers zu ſetzen.

Ein ſicher dem Jacob Pynas zuzuſchreibendes Gemälde wurde 1876 der Berliner Galerie zum Kauf angeboten: »die Königin von Saba«, bez. JAC. PYNAS. FA. 1627. Faſt ebenſo unerfreulich, wie das letztgenannte Bild des Jan Pynas, aber dem Laſtman viel näher ſtehend, dünn und flüſſig im Farbenauftrag, matt in der Färbung, von faſt gemeinen Typen, welche übrigens einzelnen Geſtalten auf Rembrandt's früheſten Gemälden auffallend verwandt ſind.

Einfach J. Pynas fec. 1603 (J. und P. zuſammengezogen) iſt die »Verſtoſsung der Hagar« im Beſitze des Herrn Dr. Wings zu Aachen bezeichnet; ein in kühlem braunem Tone kräftig behandeltes Bild, das dem Laſtman am nächſten ſteht. Eine ähnliche Bezeichnung J. Pynas f. 1609 trägt eine kleine »Auferweckung des Lazarus« in der Galerie zu Aſchaffenburg. Hier in dem kleineren Format iſt der Künſtler — ob Jan oder Jacob, wage ich nicht zu entſcheiden — entſchieden glücklicher als in den gröſseren Darſtellungen. Die kleinen Figuren ſind geſchickter gezeichnet, die Behandlung und Färbung iſt kräftiger und breiter in einem tiefen braunen Geſammtton. Dieſem Gemälde ſteht ein anderes nicht bezeichnetes Bild von etwa gleichem Umfange nahe, das 1880 der Berliner Galerie angeboten wurde, Chriſtus auf dem Wege nach Emmaus. Vor-

wiegend landſchaftlich, ſelten ſtimmungsvoll und darin ſowohl wie in den flüchtig gezeichneten Figürchen Elsheimer verwandt; leicht und dünn behandelt, leider arg geputzt.

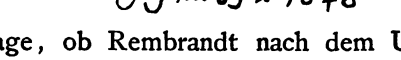
Gleichfalls nicht bezeichnet iſt ein gröſseres Gemälde im Beſitze des Herrn Victor de Stuers im Haag, das ich nach ſeiner Verwandtſchaft mit dem oben genannten Petersburger Bilde dem Jac. Pynas zuſchreiben möchte. Es gehört zu den beſten Bildern dieſer ganzen Richtung.

Zeichnungen der beiden Pynas ſind häufiger als ihre Gemälde, von denen Vosmaer ſelbſt in der zweiten Auflage ſeines »Rembrandt« noch keines gekannt zu haben ſcheint, ein Grund, weshalb ich hier etwas näher auf die mir bekannten Gemälde eingegangen bin. Namentlich kommen Zeichnungen derſelben nicht ſelten im Kunſthandel vor, wo ſie bei ihrem vorwiegend hiſtoriſchen Intereſſe nur ſehr geringe Preiſe haben. Unter den Zeichnungen ſind die des Jacob Pynas weitaus häufiger.

Mit dem vollen Namen: Jan Pynas Jnventor iſt mir nur ein einziges Blatt im Kunſthandel zu Geſicht gekommen, die grau getuſchte Kreidezeichnung einer ſonnigen italieniſchen Hügellandſchaft mit bibliſcher Staffage. Sie iſt duftig und ſehr maleriſch gehalten und daher wohl aus der letzten Zeit des Künſtlers.

Von den weit zahlreicheren mit dem Namen: Jac. Pynas bezeichneten Blättern kommt keines dieſer Zeichnung des Jan gleich; auch die beſten pflegen daneben einen etwas philiſtröſen und kleinlichen Zug zu haben. So die drei Zeichnungen der Albertina in Wien (darunter eine vom J. 1638); eine Studie zur »Taufe des Eunuchen« im Teyler Muſeum zu Haarlem; »Chriſtus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus« im Berliner Kabinet (dat. 1650); »Vertumnus und Pomona« in von Beckerath's Sammlung ebenda (dat. 1648); zwei Zeichnungen im Boymans

Muſeum zu Rotterdam (darunter die »Verſpottung der Ceres«, dat. 1648); die »Hoffnung« im Braunſchweiger Kabinet (mit Rothſtift gezeichnet, welchen der Künſtler beſonders gern benutzte). Nach dieſen bezeichneten Blättern zu urtheilen, wird eine Reihe anderer Zeichnungen ohne Aufſchrift in den Kabineten von Rotterdam, Dresden, Braunſchweig und im Teyler Muſeum zu Haarlem, im South Kenſington Muſeum (Dyce Collection, eine einfache landſchaftliche Federzeichnung in Elsheimer's Manier) u. a. m., meiſt mit Recht dem Jacob und nicht dem Jan Pynas zugeſchrieben.



Die Frage, ob Rembrandt nach dem Unterricht des Laſtman noch bei Jacob Pynas in die Lehre ging, wie zuerſt Houbraken behauptete (bei Erwähnung des Jan Pynas ſagt er dagegen: ſeine Farbe ſchimmert ins Bräunliche, weswegen Viele glauben, daſs Rembrandt ihm darin nachgeäfft habe), mag hier unerörtert bleiben. Jedenfalls zeigt auch

JACOB VAN SWANENBURGH,

der erſte Lehrer Rembrandt's, in dem einzigen mir von ihm bekannten Gemälde, einer Proceſſion auf dem Petersplatze in der Galerie zu Kopenhagen (dat. 1628), den Einfluſs Elsheimer's in ähnlicher Weiſe, wie die Pynas und Laſtman.

Den Genannten reiht ſchon Vosmaer mit Recht den

CLAAS MOEYAERT

unmittelbar an. Ich glaube, daſs auch er den Elsheimer ſelbſt in Italien gekannt und ſtudirt hat; denn ſeine früheren Bilder (aus dem Anfange der zwanziger Jahre) und zum Theil auch ſeine Radirungen zeigen einen noch ſtärkeren Einfluſs des deutſchen Meiſters als ſelbſt die Werke des

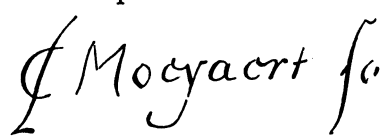
Laſtman und der beiden Pynas. Ich nenne nur ein kürzlich erworbenes Bild vom Jahre 1624 im Muſeum des Haag: »Merkur, welcher der Herſe erſcheint«, wobei dem Künſtler Elsheimer's köſtliche Darſtellung des gleichen Gegenſtandes in den Uffizien zum Vorbild diente. Moeyaert iſt von vornherein heller und einheitlicher im Ton[1]) als Laſtman, derber und wahrer in ſeinen Geſtalten, wirkungsvoller und energiſcher in Auffaſſung und Beleuchtung, trockener und paſtoſer im Farbenauftrag. Dieſe Eigenſchaften ſetzten ihn in den Stand, ſpäter unter dem directen Einfluſſe Rembrandt's Meiſterwerke wie die groſse »Berufung des Matthäus« in der Braunſchweiger Galerie (dat. 1659) zu ſchaffen.

In öffentlichen Sammlungen ſind auſser dieſen Bildern noch vorhanden: in der Ermitage die groſse »Flucht der Clölia« (bez. 1640); im Haag ein Triumph des Silen (1624, Gegenſtück zur »Herſe«) und eine unerklärte bibliſche Darſtellung; in Stockholm eine »Predigt Johannis« (bez. 1631), ſowie meines Erachtens auch der »Engel, welcher die Familie des Tobias verläſst«, Rembrandt's Schule zugeſchrieben; in Berlin »Nymphen und Satyrn bei der Weinleſe« und (im Magazin) »Odyſſeus vor Nauſikaa«; beim Fürſten Liechtenſtein in Wien ein »Pferdemarkt« und ein »Kuhmarkt«, Gegenſtücke.

Zeichnungen Moeyaert's ſind ziemlich häufig, da derſelbe beſonders auch als Zeichner für den Stich thätig war. Seine Vorzeichnungen zu P. Nolpe's Stichen, welche den Einzug der Maria von Medici in Amſterdam darſtellen, beſitzt das Kabinet in St. Petersburg (9 an der Zahl, datirt 1638); die Albertina beſitzt mehr als ein Dutzend ſeiner Zeichnungen (die datirten Blätter von 1638 und 1640), darunter eine Folge von ſieben Blättern mit bibliſchen Darſtel-

[1]) Der Ton in Moeyaert's Bildern iſt ein ins Grauliche fallendes fahles Gelb.

lungen von 1638, bereits unter Rembrandt's Einfluſſe[1]); verſchiedene Blätter im Berliner und im Dresdener Kabinet; vereinzelte Zeichnungen in Braunſchweig, Darmſtadt, Rotterdam, im Britiſh Muſeum u. ſ. f. Im Privatbeſitz iſt namentlich ein (allerdings nicht mit dem Namen bezeichnetes) Blatt im Beſitze bei Herrn v. Beckerath in Berlin durch die Jahreszahl 1615 von Bedeutung. Es zeigt den Platz hinter einem römiſchen Hauſe; Behandlung und Zeichnung der Figuren ſind dem Elsheimer ganz nahe verwandt. Zu dem bekannten Bilde der Braunſchweiger Galerie[2]) fand ich zwei in Rothſtift ausgeführte Skizzen in der Dyce Collection des South Kenſington Muſeum und in der Bibliothek zu Windſor; erſtere ſchon durchgebildeter und der Compoſition im Bilde näher ſtehend.



Dem Moeyaert am nächſten ſteht

GERRIT CLAESZ. BLEKER oder BLECKER[3]).

von Haarlem, ſowohl in ſeinen bekannten Radirungen als in ſeinen ſeltenen Gemälden und Zeichnungen. Obwohl die

[1]) Die Rückſeite einer dieſer Zeichnungen iſt von Intereſſe, indem ſie eigenhändige Namensinſchriften einer Reihe (meiſt Haarlemer) Künſtler trägt, wie Jan v. Velde, J. Hals, P. Molyn u. ſ. f.

[2]) Kürzlich ſind über der Jahreszahl 1659 auch die Ueberreſte der echten alten Bezeichnung gefunden; verſchiedene früher als Künſtler-Monogramme aufgefaſste Inſchriften auf dem Bilde ſind nur Marken.

[3]) So zeichnet er ſich ſelbſt auf Gemälden, Zeichnungen und Radirungen. Gleichzeitige Urkunden und Schriftſteller nennen ihn auch Bleecker, Bliecker und Bleyker. Er ſtarb im Februar 1656. Houbraken erwähnt ihn einmal unter den Haarlemer Landſchaftsmalern auf die Autorität des Schrevelius hin; ſpäter nennt er ihn, ohne den Vornamen anzugeben und, wie es ſcheint, in dem Irrthum, einen zweiten Meiſter des Namens Bleker vor ſich zu haben, als »geſchickten Figurenmaler in Haarlem«, von deſſen Gemälden

Daten ſeiner Werke nicht vor die dreiſsiger Jahre hinaufreichen, darf er doch wohl auch der Zeit nach den genannten Künſtlern angeſchloſſen werden, da ihn Ampſing ſchon 1628 als »tüchtigen Landſchafter und guten Figurenmaler« rühmt. Daſs er Italien beſuchte, ſcheint mir aus ſeinen Werken hervorzugehen; muthmaſslich hielt er ſich dort jedoch erſt nach dem Tode Elsheimer's auf, ſodaſs deſſen Einfluſs wohl nur auf das Studium von Bildern deſſelben zurückzuführen iſt. Bleker iſt neben Elsheimer derb, oft ſelbſt roh und plump in der Auffaſſung wie in der Wiedergabe der Formen; ſein ſtark realiſtiſcher Zug zeigt ſich am vortheilhafteſten in der Darſtellung von Thieren, welche auch in ſeinen hiſtoriſchen Motiven mehrfach die Hauptſache ſind.

Von ſeinen ſeltenen Gemälden ſind mir bekannt: in der Galerie zu Braunſchweig das »Opfer zu Lyſtra« (bez. 1634), umfangreich mit nahezu lebensgroſsen Figuren von ungeſchlachter Form und derber Behandlung, in etwas fahlem hellbraunem Geſammtton; 1638 ähnlich vom Künſtler ſelbſt radirt. Wie hier ſo waren auch in einem Bilde bibliſchen Motivs, welches kürzlich in einer Verſteigerung in Amſterdam vorkam (bezeichnet 164.), die Thiere der hervorragendſte und zugleich der beſte Theil des Bildes. — Ein Gemälde von geringerem Umfange, »der Engel bei Tobias«,

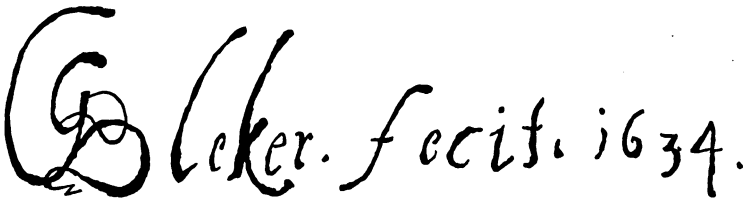
---

eine Venus und eine Danaë durch Vondel, »den hochfliegenden Adler der Dichtkunſt«, beſungen ſeien.

Ein gleichnamiger Künſtler, Dirck Bleker, gleichfalls aus Haarlem gebürtig (und nicht aus Amſterdam, wie Kramm angiebt, da er bei ſeiner Ueberſiedelung dahin, im Jahre 1652, ausdrücklich als Haarlemer bezeichnet wird), daher wohl ein Verwandter des Gerrit Bleker, war als Bildniſsmaler thätig. Eines ſeiner ſeltenen Portraits beſitzt die Braunſchweiger Galerie (datirt 1657); ein weibliches Bildniſs vom Jahre 1645 befand ſich nach dem Pahlmann'ſchen Kataloge früher im Schloſſe zu Berlin. Dr. A. van der Willigen beſchreibt auch ein Gemälde hiſtoriſchen Motives, eine betende Magdalena, vom Jahre 1652, »tableau très remarquable«, das ſich 1869 auf einer Verſteigerung in Haarlem befand. Es trug, wie das Braunſchweiger Bildniſs, die Bezeichnung D. Bleker.

befindet ſich in der Galerie zu Peſth (Alter Kat. IX, 16). — Ein gröſseres Bild im Muſeum Boymans (Nro. 28, irrthümlich dem S. Bleker zugeſchrieben), das die »Bekehrung des Saulus« darſtellt, zeigt den Künſtler, offenbar ſchon unter Rembrandt's rückwirkendem Einfluſſe, von vortheilhafterer Seite, farbiger und beſſer in der Zeichnung als in den vorgenannten Bildern. Ein ebenda befindliches nahebei aufgeſtelltes Gemälde, »Bileams Eſel« darſtellend, welches nach einer falſchen Aufſchrift dem G. van den Eeckhout zugeſchrieben wird, iſt vielleicht gleichfalls von Bleker's Hand. Es ſteht hinter dem vorigen Bilde, dem es ſehr verwandt iſt, keineswegs zurück und gehört auf jeden Fall einem der Vorgänger Rembrandt's aus der hier beſprochenen Gruppe, wenn auch hier gleichfalls wieder der rückwirkende Einfluſs des groſsen jüngeren Meiſters nicht zu verkennen iſt.

Einige wenige Zeichnungen des G. Bleker zeigen den gleichen Charakter. Das Printroom im Britiſh Muſeum beſitzt deren drei: die groſse Studie eines Wagens, energiſch mit der Feder gezeichnet in der Art von Elsheimer und de Gheyn (bez. blecker); eine »Findung Moſis«, dem Moeyaert ähnlich; und ein Studienblatt mit zwei Fuſsgängern, energiſch in Elsheimer's Art mit der Feder gezeichnet und braun getuſcht. Zwei Zeichnungen der Hamburger Kunſthalle ſind nicht ganz von gleicher Güte: ein kleines Blatt mit einem Halt kaiſerlicher Reiter (bez. G. Bleker f.), dem Jan Marts de Jonge ähnlich; und »Chriſtus auf dem Wege nach Emmaus«, worin wieder Landſchaft und Thiere die Hauptſache bilden. — Eine gröſsere Zeichnung der Albertina (bez. blecker) zeigt ein ähnliches Motiv, wie eines der Londoner Blätter, eine Karoſſe mit Damen, von einem Reiter begleitet, welchem Hunde folgen; energiſch und wirkungsvoll in der Art des de Gheyn oder des E. van de Velde gezeichnet und getuſcht.



Ein anderer gleichzeitiger Künſtler aus Haarlem, Pieter de Grebber, zeigt in mancher Beziehung eine dieſer Gruppe von Künſtlern verwandte Auffaſſung und Behandlung; aber da ſich bei ihm (ähnlich wie bei den de Bray's, P. van Holſteyn u. A.) zugleich weſentliche Einflüſſe von Rubens geltend machen und ſpäter auch Rembrandt's Gemälde beſtimmend auf ihn einwirken, können wir ihn hier füglich auſser Betracht laſſen.

Eigenartiger und talentvoller als dieſe Künſtler, in deren Kreis er gleichwohl gehört, erſcheint ein gleichzeitiger holländiſcher Meiſter der Nachfolge Elsheimer's:

LEONARD BRAMER

von Delft. Vosmaer hat zuerſt und in treffender Weiſe ſeine Bedeutung ſowohl wie ſeine directe Abſtammung von der Kunſtweiſe Elsheimer's klar gelegt. Im Jahre 1596 geboren, wanderte er 1614 durch Frankreich und Italien nach Rom; 1625 war er bereits wieder in ſeine Heimath zurückgekehrt. Seine Jugendbilder zeigen dieſelben bibliſchen und mythologiſchen Motive wie Elsheimer's Werke, dieſelbe Vorliebe für das kleine Format, eine noch über ſeinen Meiſter hinausgehende, allzu groſse Tiefe der Färbung, paſtoſen Farbenauftrag und eine oft bis zur Uebertreibung grelle Lichtwirkung. Namentlich malt er mit Vorliebe Nachtſtücke mit künſtlicher Beleuchtung, welche ſich unmittelbar an Elshei-

mer'ſche Werke, wie die Ceres, Philemon und Baucis, die Befreiung Petri u. a., anſchliefsen. Was ihn von Elsheimer von vornherein unterſcheidet, iſt neben der Neigung zu greller Beleuchtung bei ſchwarzen Schatten das ſtärker ausgebildete Helldunkel, der einheitliche, meiſt kühle bläuliche Ton der Färbung, die derbe, oft rohe aber wirkungsvolle Auffaſſung ſowie eine entſprechende, im kleinſten Raum oft übertrieben breite Behandlungsweiſe.

Leider gehören die meiſten ſeiner Gemälde in gröſseren öffentlichen Galerien der ſpäteren flüchtigen, meiſt ſelbſt rohen Manier Bramer's an. So je drei Bilder in den Galerien zu Dresden und Braunſchweig, einzelne Gemälde in den Galerien zu Amſterdam, Lille, Gotha, Hannover u. ſ. f. Von groſser maleriſcher Wirkung und virtuoſer Behandlung ſind dagegen zwei abweichende Darſtellungen im Belvedere zu Wien, die »Allegorie der Vergänglichkeit« und die »Allegorie der Eitelkeit«, in Wahrheit Stillleben. — Charakteriſtiſche Gemälde der früheren Zeit ſind der »Schmerz der Hekuba« (dat. 1630) und »Abraham, von den Engeln beſucht« im Muſeo del Prado zu Madrid. Ein ähnliches, aber tiefer geſtimmtes und noch energiſcher behandeltes Gemälde, eine Opferſcene darſtellend, befindet ſich im Beſitz von Baron von Meklenburg in Berlin. Am vortheilhafteſten erſcheint der Künſtler in ſeinen Bildern kleinſten Formats, die nach ihrer nahen Verwandtſchaft mit Elsheimer auch dem Motive nach (Hinrichtung des Johannes, Cephalus und Procris, Befreiung Petri u. ſ. f.) wohl der früheſten Zeit Bramer's angehören. In einer öffentlichen Sammlung kenne ich keines derſelben; die Mehrzahl iſt mir im Kunſthandel begegnet, wo ſie ganz geringe Preiſe zu erzielen pflegen.

Bramer iſt als Zeichner in der Regel äuſserſt flüchtig und daher meiſt ſehr manierirt. Freilich hat er auch eine auſser-

ordentlich groſse Zahl von Zeichnungen in die Welt geſetzt. Darunter ſind mehrere Folgen von Illuſtrationen erhalten: ſo in München »De Spaenſche Dromen, Quevedo genaamd«, vom Jahre 1659 in 70 Blättern, und »De Drie Bouken van Laſarus van Tormes voor A. D. Cooſe« (1646) in 72 Zeichnungen. Auch die Kunſthalle in Bremen beſitzt eine ähnliche Folge von 70 Zeichnungen. Einzelne Zeichnungen in den Kabineten von Berlin, Dresden, München, Wien (Albertina) u. ſ. f., meiſt in beträchtlicher Zahl. Auch im Kunſthandel kommen Bramer's Zeichnungen häufig und zu ſehr mäſsigen Preiſen vor. Daſs auch die Aquarelle des Künſtlers an der gleichen Flüchtigkeit und Flauheit der Behandlung, bei mangelhaften Verhältniſſen und oberflächlicher, ja roher Auffaſſung, leiden, zeigt eine Folge von Aquarellen aus der Paſſion im Kabinet zu Braunſchweig (dat. 1669). Am vortheilhafteſten erſcheint er in den ſeltenen Zeichnungen, die einfache Studien nach der Natur ſind.

Im Gegenſatz gegen die Werke Elsheimer's werden uns ſelbſt Bramer's Gemälde, ſo wenig als die der P. Laſtman, Moeyaert u. A. oder die der arkadiſchen Landſchafter, wie Poelenburg und Breenbergh, völlig genügen. Sie befriedigen weder vollſtändig das Auge noch ſprechen ſie wirklich zum Herzen. Alle die Genannten erfaſſen nur eine oder die andere Seite von Elsheimer's Kunſtweiſe und bilden dieſelbe einſeitig und oberflächlich aus; ſie ſchaffen daher keine in ſich abgeſchloſſenen Kunſtwerke, um ſo

weniger, als keiner dieſer Künſtler ein eigenartiges Talent beſitzt. Aber ſie ſind, hiſtoriſch betrachtet, dadurch von Bedeutung, daſs ſie eben die Tradition von Elsheimer's Auffaſſungsweiſe, ins Holländiſche übertragen, dem groſsen Genie überlieferten, welches berufen war, die holländiſche Kunſt zu ihrer vollen Eigenthümlichkeit und zugleich zu ihrer höchſten Blüthe zu führen. Grade in ſeiner Beziehung zu Rembrandt iſt Elsheimer in neuerer Zeit beſonders viel genannt und eingehend gewürdigt worden, namentlich von Kolloff, Bürger und Vosmaer. Alle ſind darin einig, daſs Elsheimer in hervorragender Weiſe auf die künſtleriſche Entwickelung Rembrandt's eingewirkt, und zwar theilweiſe ſogar direct auf ihn eingewirkt habe. Vielleicht iſt man in letzterer Beziehung etwas zu weit gegangen: wenigſtens fehlt es an feſten Anhaltspunkten zum Beweis eines weſentlichen directen Einfluſſes ſeiner Werke; denn von einem perſönlichen kann ſelbſtverſtändlich nicht die Rede ſein. In Rembrandt's Auctionsinventar wird weder ein Gemälde noch eine Zeichnung oder Radirung Elsheimer's namhaft gemacht; ſelbſt Goudt's Stiche nach Elsheimer finden wir nicht ausdrücklich verzeichnet, wenn dieſelben auch in den Mappen mit gemiſchtem, nicht näher bezeichnetem Inhalt ſich befunden haben können. Die Radirungen Rembrandt's, welche wegen ihrer Lichtwirkung zuweilen auf Elsheimer's Einfluſs zurückgeführt werden, namentlich verſchiedene Nachtſtücke, ſind doch zweifellos mehr in Anlehnung an holländiſche Nachfolger unſeres Meiſters, wie namentlich an Bramer, geſchaffen; und die im Geſchmacke Elsheimer's radirte groſse »Flucht nach Aegypten« iſt, wie jetzt bekannt, eine Ueberarbeitung der Platte von Rembrandt's älterem talentvollen Freunde Hercules Seghers nach einem »Tobias auf der Reiſe« von Elsheimer. Wenn ich nun auch einen directen Einfluſs Elsheimer's auf Rembrandt durch Gemälde, Stiche und Zeichnungen, die

Rembrandt in Holland verhältniſsmäſsig häufig zu Geſicht kommen muſsten, bei der ohnehin verwandten Auffaſſungsweiſe beider Künſtler nicht ſchlechthin läugnen möchte, ſo glaube ich doch daran feſthalten zu müſſen, daſs Elsheimer's Kunſtweiſe im Weſentlichen erſt aus zweiter Hand dem Rembrandt überliefert wurde: ſeine eigenthümliche Compoſitionsweiſe innerhalb der Landſchaft, ſeine Koſtüme, ſeine naturgetreue genreartige Auffaſſung, ſeine rythmiſche Gruppirung, ſowie ſelbſt ſeine Motive durch Laſtman, Pynas und Swanenburgh, ſeine künſtliche Beleuchtungsweiſe und ſeine tiefe, leuchtende Färbung dagegen mehr durch Bramer. Wie Rembrandt freilich in ganz anderer Weiſe als dieſe ſeine Lehrer und Vorbilder auf das innere Weſen von Elsheimer's Kunſt einging, wie er namentlich die ungeſuchte, rein menſchliche Auffaſſung deſſelben, die ſich direct an das Gemüth des Beſchauers wendet, ſich zu eigen machte und davon ausgehend ſeinen eigenen gewaltigen Stil ſchuf, darauf habe ich ſchon bei der Charakteriſtik Elsheimer's hingewieſen.

Daſs Elsheimer auf die Richtung der holländiſchen Landſchaftsmalerei, welche die groſsartigen Formen Italiens in der Fülle des ſüdlichen Lichtes wiederzugeben beſtrebt iſt, in verſchiedener Weiſe anregend einwirkte, namentlich auf Swanevelt[1]) (man vergleiche die Radirungen

---

[1]) Für Swanevelt's Biographie ſind ein paar Handzeichnungen von Intereſſe, auf die bisher nicht aufmerkſam gemacht worden iſt. Das Braunſchweiger Muſeum beſitzt einen Marktſchreier mit dem bekannten Monogramm und der Beiſchrift: a paris, 24. October 1623. Eine landſchaftliche Zeichnung im Britiſh Muſeum trägt die Inſchrift H. V. SWANEVELT. 1649. WOERDEN. Erſtere Inſchrift modificirt ſehr weſentlich die herkömmliche Angabe ſeiner Geburtszeit (um 1620), letztere läſst einen

deſſelben) und ſelbſt auf Karel du Jardin (wie zwei neuerdings erworbene Gemälde deſſelben in der Berliner Galerie und ein Bild bei Lord Bute in London am ſtärkſten beweiſen), darauf ſei hier nur im Vorbeigehen hingedeutet.

Aufenthalt des Künſtlers in ſeiner Heimath im Jahre 1649 — wahrſcheinlich nach ſeiner Rückkehr aus Italien und vor der Ueberſiedelung nach Paris — annehmen. Die Forſchungen Bertolotti's (Artiſti Belgi ed Olandeſi a Roma) beſtätigen das obige Reſultat für die Zeit der Geburt des Meiſters. Danach war nämlich Swanevelt im Jahre 1636 bereits ſeit 9 Jahren in Rom anſäſsig.

REMBRANDT'S

KÜNSTLERISCHER ENTWICKELUNGSGANG

IN

SEINEN GEMÄLDEN.

I. DIE JUGENDZEIT.

1627 bis 1636.

Einleitung.

Künſtler ſowohl als kunſtſinnige Laien pflegen Jugendwerken der groſsen Meiſter gegenüber mehr oder weniger gleichgültig zu ſein und ſie vielfach gar als unecht zu verdammen. Beide ſind gewöhnt, den Künſtler, ſo wie er ihnen gewöhnlich entgegentritt, zu beurtheilen. Die Aufgabe der Kunſtforſchung, und zwar eine ebenſo ſchwierige als lohnende Aufgabe iſt es, wie die Entwickelung des Künſtlers überhaupt, ſo ſein Heranwachſen und Werden aus vorangehenden Kunſtepochen und Meiſtern, ſein allmäliges Erſtarken bis zur vollen Eigenart zu verfolgen und klarzulegen. Die Schwierigkeit dieſer Aufgabe wie andererſeits die Thatſache, daſs die Kunſtgeſchichte noch immer im weiteſten Umfange von Belletriſten und Schöngeiſtern ausgebeutet und unſicher gemacht wird, die ernſte Kunſtforſchung aber noch gar zu oft die genügende Kenntniſs der Monumente, ſowie die praktiſche Kennerſchaft, die von Natur gegebene Schärfe und die Uebung des Blickes vermiſſen läſst: dieſe Umſtände haben es mit ſich gebracht, daſs auch heute noch über die Jugendwerke ſelbſt der gröſsten Meiſter geringe Einigkeit in der Literatur, ja theilweiſe die gröſste Unkenntniſs herrſcht. So war es und iſt es zum Theil noch bei Raphael; ſo iſt es der Fall mit Michelangelo, deſſen Marmorſtatue des jugend-

lichen Johannes 1875 vom Congreſs in Florenz verdammt wurde; ſo iſt es namentlich mit Correggio, von welchem erſt jetzt die Forſchung eine Reihe höchſt intereſſanter Jugendbilder an das Licht zu ziehen bemüht iſt. Daſſelbe gilt aber auch für die groſsen Meiſter der niederländiſchen Schulen, für Rubens und Rembrandt.

Von den Jugendwerken Rembrandt's fanden ſich und finden ſich zum Theil noch eine beträchtliche Zahl in öffentlichen wie in Privatſammlungen unter den Namen der verſchiedenſten Schüler und Nachfolger des Meiſters, ſelbſt wenn ſie ſein echtes Monogramm oder ſeine volle Namensbezeichnung tragen. Auf Verſteigerungen, auf denen ſie vorkommen, zumal an den beiden einzigen groſsen Kunſtmärkten von heute, in London und Paris, wo namentlich in den ſechziger Jahren eine nicht unbeträchtliche Zahl ſolcher Bilder zum Verkauf kam, gehen ſie meiſt zu Preiſen fort, die als ſolche ſchon erkennen laſſen, daſs der Liebhaber ſie nicht als echt anerkennt. Auf der Verſteigerung Demidoff in San Donato 1880 führte der Auctionskatalog, der ſonſt mit vornehmen Namen für geringe Bilder nicht kargte, ein echtes Bild des Meiſters vom Jahre 1635 als eine Fälſchung auf. Aus der Sammlung Wynn Ellis ſchied 1876 die Direction der Londoner National Gallery, welcher laut teſtamentariſcher Beſtimmung die Auswahl geſtattet war, mehrere Jugendbilder Rembrandt's aus, die ſämmtlich echt mit dem vollen Namen und Datum bezeichnet und trefflich erhalten waren. So war es auf der Verſteigerung Schneider 1876 ſelbſt der Fall mit den zwei berühmten, tadellos erhaltenen Bildniſſen des Predigers Elliſſon und ſeiner Gattin (in ganzen lebensgroſsen Figuren vom Jahre 1634).

Auch die Kunſtforſchung hat ſich bisher den Jugendgemälden des Meiſters gegenüber nicht weſentlich anders verhalten, obgleich Rembrandt's zahlreiche frühe Radirungen

und eine Reihe von Stichen nach ſolchen Gemälden, von Schülern oder Zeitgenoſſen ausgeführt, genügenden Anhalt zur Beſtimmung derſelben hätten bieten können, abgeſehen davon, daſs dieſe Bilder in den meiſten Fällen die echte Bezeichnung des Meiſters tragen. Von den Katalogen kann ich ſchweigen; denn ſie pflegen auch jetzt noch vielfach nicht von der Hand wirklich Berufener abgefaſst zu werden. Aber auch ein Specialforſcher der neueſten Zeit iſt dieſen Werken gegenüber ſo eingenommen geweſen, daſs er mich perſönlich zu verſpotten meinte, indem er eine Anzahl ſolcher Werke, die ich gelegentlich zuſammengeſtellt hatte, als »die grünen Rembrandt's des Dr. Bode« bezeichnete und wider Willen damit eine zwar banale, aber äuſserlich ſehr in die Augen fallende Charakteriſtik derſelben gab. Selbſt Vosmaer, der Biograph Rembrandt's, kennt auch in der zweiten Auflage ſeines bekannten Buches (vom Jahre 1878) erſt einige wenige dieſer Jugendbilder und vermiſcht dieſe noch mit geringen Copien ſolcher Werke.

Unter dieſen Umſtänden ſcheint es mir geboten, bei einem Ueberblick über die Entwickelung des Künſtlers, welchem dieſer Aufſatz gewidmet iſt, den Werken ſeiner Jugendzeit eine verhältniſsmäſsig gröſsere Aufmerkſamkeit zu widmen, als ſie nach ihrem abſoluten künſtleriſchen Werth verdienen würden.

Wenn von Jugendwerken Rembrandt's die Rede iſt, ſo wird darin eine Epoche von nahezu einem Jahrzehnt begriffen: vom Jahre 1627, dem früheſten Datum, das ſich bisher auf ſeinen bekannten Werken gefunden hat, bis etwa zum Jahre 1636, alſo die Zeit von ſeinem zwanzigſten bis zu ſeinem dreiſsigſten Lebensjahre. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daſs bei

einem Genie, wie Rembrandt, ſich in dieſem Jahrzehnt bei der ausgedehnten und mannigfaltigen Thätigkeit eine ganz auſserordentliche Fortentwickelung bemerkbar macht, die zwiſchen ihren Anfangs- und Endpunkten groſse Verſchiedenheiten, ja einen gewaltigen Abſtand zeigt. Doch laſſen ſich innerhalb dieſer Einen Periode, in welcher wir den jungen Künſtler ſich aus den Ueberlieferungen ſeiner Lehrer und Vorgänger allmälig zu völliger Eigenheit und Meiſterſchaft herausarbeiten ſehen, deutlich zwei Epochen unterſcheiden, zwiſchen welchen im Weſentlichen die Ueberſiedelung aus ſeiner Vaterſtadt Leiden nach Amſterdam die Grenze bildet. Dieſelbe erfolgte nach der Ausſage ſeines Zeitgenoſſen und Landsmannes Orlers um das Jahr 1630: »Da ſeine Kunſt und ſeine Werke — ſo berichtet der Bürgermeiſter von Leiden in ſeiner Beſchreibung der Stadt vom Jahre 1641 — den Einwohnern von Amſterdam ſehr gefielen, und da er häufig veranlaſst wurde, dort Portraits oder andere Gemälde auszuführen, ſo entſchloſs er ſich, von Leiden nach Amſterdam überzuſiedeln, und iſt daher von hier (Leiden) um das Jahr 1630 fortgegangen und hat ſich dort niedergelaſſen.«

Ich glaube, wir können dieſen Zeitpunkt aus den eigenen Gemälden des Künſtlers noch näher beſtimmen und werden ihn danach etwas ſpäter legen müſſen, als Orlers angiebt. Bis zum Jahre 1630 und aus dieſem Jahre kommen noch keine auf Beſtellung gemalte Bildniſſe von Rembrandt's Hand vor; alle mir bekannten Portraits dieſer Zeit ſind Studienköpfe der verſchiedenſten Art. Im Jahre 1631 begegnen uns bereits einige wenige eigentliche Bildniſſe, Perſonen von Stande, die der Künſtler offenbar ſchon auf Beſtellung malte, darunter bereits ein Amſterdamer, ſein ſpäterer Freund, der Schreibmeiſter Coppenol. Erſt aus dem folgenden Jahre 1632 datirt eine ſo beträchtliche Anzahl von Bildniſſen, darunter verſchiedene bekannte Perſönlichkeiten von Amſterdam, daſs wir

ihn damals, wie in den beiden folgenden Jahren wesentlich als Bildnissmaler, als den Modeportraitmaler der Amsterdamer Bürger bezeichnen dürfen. Wenn nun die oben mitgetheilte Angabe von Orlers, wie schon an sich sehr wahrscheinlich, richtig ist, dass nämlich Rembrandt anfangs von Leiden aus vielfach zu Portraitsitzungen nach Amsterdam berufen und schliesslich dadurch mit zur Uebersiedelung veranlasst wurde, so dürfen wir wohl seine wenigen von 1631 datirten Bildnisse noch in die Zeit seines Aufenthaltes in Leiden, seine Uebersiedelung aber erst gegen das Ende dieses Jahres oder in den Anfang des Jahres 1632 setzen. Jedenfalls aber nicht später. Denn ein so umfangreiches Portraitstück wie die Anatomie des Amsterdamer Professors Tulp, das er noch 1632 vollendete, wird der junge Künstler doch sicher erst in Angriff genommen haben, nachdem er sich in Amsterdam ansässig gemacht hatte. Auch spricht das Dresdener Bildniss der jungen Saskia Ulenburg von 1633 dafür, dass Rembrandt damals schon die Bekanntschaft seiner späteren Gattin und also auch die des Kreises angesehener Amsterdamer Bürger, welchem dieselbe angehörte, zu machen Gelegenheit gehabt hatte.

Die Zeit seiner Uebersiedelung nach Amsterdam (1631/32) bezeichnet — wie gesagt — einen so wesentlichen Einschnitt in der Entwickelung des jungen Meisters, dass wir danach die Jugendzeit desselben in zwei Perioden trennen müssen: in die Leidener und in die Amsterdamer Periode.

I. Rembrandt's Thätigkeit in ſeiner Vaterſtadt Leiden: Erſte Anfänge.

1627 bis 1631.

Der geiſtreiche franzöſiſche Kunſtſchriftſteller T. Thoré, unter ſeinem Pſeudonym W. Burger den Freunden holländiſcher Malerei allgemein bekannt, erwähnt in ſeinen »Muſées de la Hollande« (1858 und 1860) als das älteſte Gemälde Rembrandt's noch die »Darſtellung im Tempel« von 1631, Vosmaer nennt in der erſten Auflage ſeines Buches (Bd. I, 1863) als Erſtlingsarbeit nur Ein Gemälde von 1630; und ſelbſt in der neuen Auflage deſſelben vom Jahre 1878 erwähnt er vor 1630 nur Ein echtes Gemälde, den »Paulus im Gefängniſſe« von 1627, welches 1867 in Paris auf der Verſteigerung Schönborn-Pommersfelden zum Vorſchein kam.

Abſeits von der groſsen Heerſtraſse der Galeriebeſucher, zuweilen aber auch in allbekannten Sammlungen habe ich eine nicht unbeträchtliche Zahl von Jugendwerken Rembrandt's gefunden, die das Bild ſeiner erſten Entwickelung während des Aufenthaltes in ſeiner Vaterſtadt ſehr vervollſtändigen, ja eigentlich erſt ausprägen. Ich gebe hier zunächſt die eingehendere Beſchreibung dieſer Gemälde der Zeit nach, in der ſie zufolge ihrer Daten oder ihrer eigenthümlichen Behandlungsweiſe entſtanden ſind; bei den bereits bekannten Bildern kann ich mich kürzer faſſen.

Der »Paulus im Gefängniſs«, welcher 1867 aus der Verſteigerung Schönborn in die Galerie zu Stuttgart (Kat.

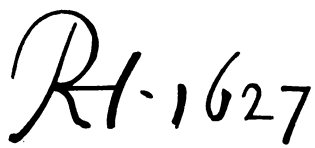
Nro. 275) überging, iſt ſeitdem mehrfach beſprochen, am eingehendſten durch Woltmann in der Zeitſchrift für bildende Kunſt, 1874, S. 45 ff., wo auch eine Radirung und das Facſimile einer der beiden Bezeichnungen

welche das Bild trägt, gegeben ſind. Da jenes Facſimile jedoch nicht ganz richtig copirt iſt, gebe ich es hier neben der Namensinſchrift möglichſt genau wieder. Der ſchlagfertige Heidenapoſtel ſitzt ſinnend über einem Buche, im Begriffe, einen Brief an eine ſeiner Gemeinden aufzuzeichnen. Volles Sonnenlicht fällt durch das Gitterfenſter links auf ſeinen Oberkörper und hebt den kühl gefärbten Kopf von der voll und warm beleuchteten Wand energiſch ab. Bücher und Schwert liegen ihm zur Seite, weniges Stroh zum Lager zu ſeinen Füſsen. Die Färbung hat einen durchgehend kühlen graulichen Geſammtton; neben Grau und Braun ſind einzelne Localfarben, wie Violett, Grün und Blau, faſt nur angedeutet. Die Behandlungsweiſe iſt ſorgfältig, zum Theil noch trocken und ängſtlich. Fleiſsige Naturſtudien verrathen ſich auch in den kleinſten Details. Aber wie ſich in der ſchlagenden Wirkung des Sonnenlichtes der zwanzigjährige Jüngling hier ſeinen Lehrern ſchon überlegen zeigt, ſo ſteht er auch in Ernſt und Gröſse der Auffaſſung ſchon weit über ihnen. Seine Umgebung vergeſſend und nicht achtend ſinnt der alte Gotteskämpfer, wie er durch das geſchriebene Wort ſeine Jünger, die ſeine zündende Rede nicht mehr hören, zum

Ausharren ermuntern, zum Glauben begeiſtern kann; ſo hell und heiter wie der Sonnenſtrahl, der ihn beleuchtet, iſt es in ſeinem Innern, in welchem er den Sieg des Glaubens, für den er gelebt hat und zu ſterben bereit iſt, vorausſchaut. So iſt der Künſtler in dieſem früheſten Bilde bereits in der Auffaſſung, in der Wahl ſeines Gegenſtandes und in der Lichtgebung ganz eigenartig, ganz er ſelbſt.

Obgleich ohne Jahreszahl und ſelbſt ohne Bezeichnung läſst ſich ein Gemälde, welches im Herbſt 1882 aus dem Nachlaſſe des Fürſtbiſchofs von Würzburg, Carl Freiherrn von Fechenbach, in Berlin verſteigert, aber von der Familie zurückgekauft wurde, doch faſt mit Sicherheit dem Stuttgarter »Paulus« unmittelbar anreihen, da es im Gegenſtande wie in der Auffaſſung und Behandlung faſt wie ein Gegenſtück deſſelben erſcheint. Ein bejahrter Apoſtel, den näher zu beſtimmen die Abweſenheit jedes Symbols verhindert, ſitzt ſinnend vor ſeinem Arbeitstiſch, welcher von Büchern bedeckt iſt. Das volle Sonnenlicht fällt auf das hell beſchienene Greiſenhaupt und die Wand dahinter, während der Tiſch in einem (jetzt faſt undurchſichtigen) Dunkel gehalten iſt. Ein ſchmutzig gelber ärmelloſer Mantel, welcher die Aermel des hellſchwarzen Rockes ſehen läſst, wird von einer bunten orientaliſchen Leibbinde zuſammengehalten. An einem Pfeiler an der Wand hängen zwei malayiſche Meſſer in der Scheide. Das Bild iſt auf Eichenholz gemalt und miſst 45 cm in der Höhe, bei 37 cm in der Breite. In Auffaſſung und Anordnung dem »Paulus« ganz verwandt, jedoch mehr ſtudienartig, iſt es ihm überlegen durch die fette, bereits ſehr maleriſche Behandlung, zumal des Kopfes, durch feinere Beleuchtung und reichere Färbung bei wärmerem Ton. Die Entſtehung dieſer Apoſtelfigur werden wir daher auf jeden Fall nach dem Paulus ſetzen müſſen, jedoch wohl kaum mehr als ein bis zwei Jahre ſpäter.

Wie hier die Wirkung des einfallenden Sonnenlichtes, ſo hat der junge Maler in einem Bilde des Jahres 1627 die Wirkung des Kerzenlichtes ſich zur maleriſchen Aufgabe geſtellt, in dem »Geldwechsler« der Berliner Galerie (früher bei Mr. Cook in Richmond). Daſſelbe iſt auf Eichenholz gemalt und miſst 31 cm in der Höhe, bei 43 cm in der Breite. Ein alter jüdiſcher Banquier ſitzt vor ſeinem Arbeitstiſche, auf dem eine Goldwage und zur Seite allerlei Rechnungsbücher liegen, und prüft bei einem Kerzenlichte, das er in der Linken hält, das Gepräge einer Goldmünze, welche zwiſchen zwei Fingern ſeiner rechten Hand ſichtbar wird. Das röthlichgelbe Licht der Kerze iſt durch einen kühlen grauen Ton gemäſsigt, wie er auch im »Paulus« vorherrſcht. Hier wie da ſind eigentliche Localfarben kaum vorhanden: Der violette Mantel des Alten erſcheint im Licht faſt gelblichweiſs, die Tiſchdecke iſt mattgrün, alle übrigen Gegenſtände ſind bräunlich oder graulich gefärbt. Die Färbung iſt noch etwas ſchwer, die Behandlung namentlich im Schatten noch nicht leicht genug, ſtellenweiſe — wie im Kopfe des Alten — aber ſchon sehr geiſtreich, die Zeichnung gelegentlich, wie in den Händen, noch etwas oberflächlich und plump, die Lichtwirkung durch die ſchweren Schatten und das etwas eintönig gelbe Licht noch theilweiſe dem Honthorſt verwandt. Aber bei allen dieſen Eigenthümlichkeiten, welche in dem fleiſsigen Studium und der faſt übertriebenen Naturtreue den Anfänger verrathen, iſt auch hier ſchon die Eigenheit des Meiſters im Keime deutlich zu erkennen, während die geſchloſſene Lichtwirkung eine weit über Honthorſt hinausgehende Feinheit zeigt. Zumal bezeugt der Kopf des Wechslers, in dem ſchon einzelne Barthärchen mit dem Pinſelſtocke herausgeholt ſind, in der Art, wie der Ausdruck geſpannter Aufmerkſamkeit darin wiedergegeben iſt, durchaus den Meiſter. Das Bild trägt die Bezeichnung



Faſt die gleiche Bezeichnung, von deren Datum jedoch nur noch die dritte Zahl, eine 2, erkennbar iſt, trägt ein dem Jan Lievens zugeſchriebener »ſchlafender Greis« in der Galerie zu Turin (Nro. 377 bis). Ein bejahrter Alter iſt in einem Seſſel, das Haupt auf die Linke geſtützt, eingeſchlafen. Sein Rock und Mantel ſind von einem grünlichen Schwarz, Kappe, Beinkleid und Strümpfe von hellerem Schwarz. Links neben ihm an einem offenen Feuer ein Krug und Feuerzange; an der Wand des öden Zimmers hängt eine todte Schnepfe. Die Figur iſt kaum viertel-lebensgroſs; ſie zeigt ein in Rembrandt's früheſten Radirungen und Zeichnungen uns mehrfach begegnendes Modell. Die Beleuchtung iſt einförmiger als in den bisher genannten Bildern; das Ganze iſt, bis auf das kühle blonde Fleiſch, in einem faſt düſteren Ton gehalten. Behandlung und Zeichnung ſind ſchon ſorgfältiger als im »Geldwechsler«; aber das Motiv iſt gar zu unintereſſant. Mir ſcheint dieſes Werk im Ausgange der zwanziger Jahre, 1628 oder 1629, entſtanden zu ſein.

Faſt gleichzeitig wagte ſich Rembrandt auch ſchon an Compoſitionen von mehreren Figuren. Bekannt ſind mir von ſolchen die »Gefangennahme Simſon's« im Schloſſe zu Berlin, wo es als Govert Flinck galt, bezeichnet und datirt 1628, »die Verleugnung Petri« bei Herrn Pein in Berlin, aus dem gleichen Jahre, und die »Darſtellung im Tempel«, in der Galerie des Conſuls E. Weber in Hamburg (aus der alten Sagan'ſchen, ſpäter Hohenzollern'ſchen Galerie in Löwenberg i. S.). Letztere trägt zwar kein Datum; daſs ſie aber in die unmittelbare Nähe des Stuttgarter »Paulus« zu ſetzen iſt, geht u. A. daraus hervor, daſs hier der Simeon daſſelbe Mo-

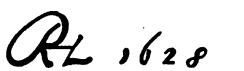
dell iſt, wie dort der Paulus. Das Bild, auf Eichenholz gemalt, iſt 55 cm hoch und 44 cm breit und trägt die einfache volle Namensbezeichnung: *Rembrandt.* Daſs es ſich im vorigen Jahrhundert in Holland befand und dort als Rembrandt bekannt war, geht aus einer Zeichnung von Stolker im Britiſh Muſeum hervor, das Atelier Rembrandt's darſtellend, in welchem auf einer Staffelei das genannte Bild ſteht. Die Lichtgebung iſt eine ganz ähnliche, noch energiſchere wie im Paulus; in einen Raum, der faſt der gleiche iſt wie das Gefängniſs des Paulus, fällt — wie dort — das helle Sonnenlicht durch ein hohes Fenſter, das hier jedoch nicht ſichtbar iſt. Von der hell beſchienenen Wand hebt ſich die Gruppe in wirkungsvollſter Weiſe ab. Maria und Joſeph knieen, die Hände gefaltet, in Andacht vor dem alten Simeon; Joſeph, ganz vorn im Schatten und von hinten geſehen, wirkt faſt nur maleriſch zur Vertiefung der Gruppe. Maria, das bleiche Antlitz, welches das blaue Kopftuch beſchattet, in ſtummer Verehrung zu Simeon wendend, iſt noch auffallend akademiſch, eine Geſtalt, die Rembrandt offenbar von ſeinen Lehrern übernommen hat; Kopf und Gewand ſind flüchtig und ohne feineres Studium. Von groſser Schönheit iſt dagegen der Simeon; ein treues Actſtudium, wie der Vergleich mit dem Paulus ergiebt, von individueller Bildung des Kopfes wie der Hände, trefflich durchgearbeitet und von feinem Ausdruck, namentlich auch durch die ſprechende Bewegung der rechten Hand. Auch die Prophetin Hanna, welche ſegnend in pathetiſcher Weiſe ihre Hände über der Gruppe liebevoll ausbreitet, beſitzt ähnliche Vorzüge, welche wieder auf Naturſtudien beruhen. Unſchwer erkennt man in ihren Zügen, ſelbſt in ihren Händen mit den charakteriſtiſchen kurzen Fingern, das Bildniſs von Rembrandt's Mutter, wie es uns ganz ähnlich zwei etwa gleichzeitige Radirungen des Jahres 1628 zeigen. Der Ausdruck frommer Andacht,

eine ächte Sonntagsſtimmung, iſt auch hier wie im Paulus erzielt, wenngleich der eigenthümliche Aufbau im hochgeſtellten Dreieck noch den Anfänger im Componiren verräth und der Gegenſatz treuer Modellſtudien und frei erfundener Geſtalten noch fühlbar iſt.

Die Beleuchtung iſt hier goldiger, wärmer und zugleich mannigfaltiger als im »Paulus«; in der Wirkung des kalten Fleiſchtons im Kopf der Hanna auf der glühend leuchtenden Wand iſt ſchon erreicht, was die modernen Coloriſten der Franzoſen, namentlich Decamps, erſtrebt haben. Auch hier iſt Rembrandt mit den Localfarben noch äuſserſt ſparſam: das blaue Kopftuch der Maria, das faſt ſtörend auffällt, hat er wohl der Tradition zu Liebe gewählt. Der violette Mantel des Simeon, mit ſeinem Kragen aus Fuchspelz, erſcheint im Lichte gelblichweiſs, im Schatten grau. Das Koſtüm der Hanna zeigt gleichfalls lauter unbeſtimmte dunklere Farben: ein kühles grünlich-graues, mit Pelz gefüttertes Kleid und ein ähnlich gefärbtes dunkleres, geſtreiftes Kopftuch aus ſchwerer Seide; ein dunkler Pelzkragen deckt ihr Mieder. Die Behandlung iſt ſchon leichter und maleriſcher als in den meiſten bisher genannten Bildern; jedoch iſt der Farbenauftrag im Schatten noch deckend, im Lichte ſehr paſtos. Die Meiſterſchaft Rembrandt's, auch unſeren geſchickteſten modernen Coloriſten gegenüber, zeigt ſich hier ſchon darin, daſs bei vorwiegend kühlen Tönen doch eine auſserordentlich warme und leuchtende Wirkung erzielt iſt.

Von ähnlichem Umfange und gleicher Figurenzahl iſt die oben ſchon erwähnte Compoſition, »die Gefangennahme Simſon's« aus dem Jahre 1628, welche ſich im Beſitze Sr. Majeſtät des Deutſchen Kaiſers im Kgl. Schloſſe zu Berlin befindet. Das Bild iſt auf Eichenholz gemalt und miſst 61 cm in der Höhe, bei 50 cm in der Breite. Die in Öl aufgemalte Nummer 89, welche ſich in der Ecke rechts be-

findet, ist vielleicht die Inventarnummer der Oranischen Erbschaft. Die kleine Bezeichnung zuäußerst links



zeigt zum ersten Male das in den folgenden Jahren (bis 1633) fast ausschließlich von Rembrandt gebrauchte Monogramm, welches früher als aus *R* und *t* zusammengesetzt erklärt wurde, jetzt meist *R H* (Rembrandt Harmensz) gelesen zu werden pflegt. Mir scheint es wahrscheinlich, daß der stets sehr deutliche Strich unten rechts am *H* (nur ausnahmsweise ist derselbe fortgelassen) noch einen dritten Buchstaben, nämlich ein *L* bilden soll, sodaß also zu interpretiren wäre: Rembrandt Harmensz Leidanus oder Lugdunensis.

So nahe dieses Gemälde der Zeit nach der vorgenannten »Darstellung im Tempel« steht, und so sehr es in manchen Punkten: in der Zeichnung — wenngleich diese hier flüchtiger ist —, in der Gruppirung der Figuren, der Gestalt, welche die Hauptgruppe überragt und dadurch der Composition wieder die Form eines hochgestellten Dreiecks giebt, mit jenem Bilde verwandt ist, so sehr weicht es von demselben in wesentlichen Punkten ab: in der Wahl der Gegenstandes, in der Auffassungsweise, in der Behandlung und in der Beleuchtung. Der Zug zum Pathetischen, welchen die Darstellung im Tempel zeigte, ist hier ins Phantastische gesteigert; statt der Richtung auf die Schilderung des Gemüthslebens, welche die bisher besprochenen Bilder bekunden, ist hier das Streben auf das Dramatisch-Bewegte unverkennbar, dem auch die Wahl des Gegenstandes entspricht. Das Hereinschleichen der beiden unheimlichen Gewappneten, welche die Philister darstellen sollen, giebt den angestrebten Eindruck glücklicher wieder, als die Bewegung der plumpen Bauerndirne, welche die Dalila vorstellt.

Iſt Rembrandt hier in der Wahl des Gegenſtandes entſchieden weniger glücklich, in der Ausführung flüchtiger als in den früheren Werken, ſo bezeichnet das Bild in maleriſcher Beziehung doch einen weſentlichen Fortſchritt. Zunächſt und vor Allem in der Beleuchtung. Hier iſt nicht mehr einfach einfallendes Tages- oder Kerzenlicht möglichſt naturgetreu in ſeinem Effect wiedergegeben, ſondern wir empfinden ſchon jenes magiſche Licht, das Rembrandt's ſpäteren Werken als Mittel zum Ausdruck ſeiner Stimmung ſo ganz eigenthümlich iſt, und über deſſen Natur und Herkunft wir uns meiſt keine genaue Rechenſchaft zu geben vermögen. Demgemäſs iſt auch die Vertheilung des Lichtes zu einem ſehr ausgeſprochenen Helldunkel fortgeſchritten. Die Behandlungsweiſe iſt hier, im Gegenſatze zu den vorangehenden Bildern, von groſser Leichtigkeit und Breite, ſodaſs ſie ſtellenweiſe gradezu flüchtig und roh genannt werden muſs. Im Schatten iſt der braune Untergrund nur leicht übergangen und auch in den Halbſchatten noch durchscheinend; die Pinſelführung iſt ſehr flott und erſcheint ſelbſt im Impaſto der höchſten Lichter noch flüſsig. Neu iſt ſodann die energiſche Betonung der Localfarbe, ſoweit es das Streben nach Helldunkel und Ton zulaſſen: Simſon vorn im vollen Lichte in hellgelbem Gewand, um den Leib eine farbige orientaliſche Binde, an deren Ende ein Yatagan in hellbrauner Holzſcheide befeſtigt iſt; Dalila in graulich-violettem Kleide mit einer Einfaſſung von groſsen blauen Blumen; die Krieger im Halbdunkel — der Eine in einem phantaſtiſchen ſchottiſchen Koſtüm — nur in braunen und grauen Tönen; der Bettvorhang und der Grund graulich; vor dem Bette eine orientaliſche Meſſingſchüſſel, ein Becher aus gleichem Metall und ein Meſſer. Das Ganze in einem leuchtend grau-braunen Geſammtton.

Laſſen ſich in den früheren Bildern deutlich die Vorbilder für Gerard Dou erkennen, ſo nahm ſich am Simſon

und ähnlichen Bildern ein anderer Schüler ſeiner Leidener Zeit, Willem de Poorter, ſein Muſter. Und blicken wir rückwärts, ſo läſst der Simſon in der flüſsigen Behandlungsweiſe und dem braunen Geſammtton entſchieden mehr vom Einfluſſe ſeiner Lehrer und Vorgänger, der Laſtman und Pynas, entdecken, als die früheren Gemälde.

Wieder neu und eigenartig tritt uns der junge Meiſter in einem Bilde des gleichen Jahres 1628 entgegen, welches auch daſſelbe Monogramm trägt wie die »Gefangennahme Simſon's«, und das ſich im Beſitze von H. Otto Pein in Berlin befindet. Das Bild iſt auf Kupfer gemalt — dadurch meines Wiſſens einzig unter den Werken des Meiſters — und miſst 22 cm in der Höhe bei 17 cm in der Breite. Es ſcheint Petrus unter den Knechten im Palaſte des Hohenprieſters, ehe er den Herrn verleugnete, dargeſtellt zu sein. Der Jünger kauert zwiſchen den Knechten und Söldnern an einem Wachtfeuer; im Grunde vier Soldaten bei einem Kerzenlicht. In der Beleuchtung ſteht das Bild dem »Geldwechsler« vom Jahre 1627 noch ganz nahe; jedoch iſt das Helldunkel ſchon feiner, die Behandlung ſchon leichter und maleriſcher. Auch ſind bereits mehr Localfarben, wie Roth, Grau und Blau, wenn auch durch den Ton ſehr gemäſsigt, angedeutet. Die Schwächen der Zeichnung kommen namentlich in den Extremitäten, zumal in den Händen zur Geltung; bei dem ſehr kleinen Maſsſtabe der Figuren fallen ſie aber nicht ſo ſtark auf, als in den gleichzeitigen und früheren Bildern. In der Lichtgebung, in der Färbung und Behandlung, ſelbſt im Umfang des Bildchens und in dem Material, worauf es gemalt iſt, iſt daſſelbe dem Bramer ſo verwandt, wie kein anderes Werk Rembrandt's.

Dieſen Compoſitionen laſſen ſich am paſſendſten zwei Darſtellungen unmittelbar anſchlieſsen, die allerdings, ſoweit ſich aus den Stichen des J. J. van Vliet vom Jahre 1631

ſchlieſsen läſst — die Originale ſind leider verſchollen —, wohl um ein oder ſelbſt zwei Jahre ſpäter entſtanden ſind. Es ſind »der trunkene Loth mit ſeinen Töchtern« und die »Taufe des Kämmerers«. Beide zeigen ähnliche Geſtalten und die gleiche Compoſitionsweiſe, wie die eben beſprochenen Darſtellungen, nämlich über der Hauptgruppe im Vordergrunde eine Geſtalt derart angebracht, daſs die figürliche Compoſition jenes charakteriſtiſche hohe Dreieck bildet, wie im Simſon und in der Darſtellung im Tempel. Auf der Taufe des Kämmerers iſt noch eine in Vliet's Nachbildung beſonders ſtark auffallende Ungeſchicklichkeit der Compoſition: über der tief empfundenen Gruppe des Apoſtels, der den Kämmerer tauft, die breite und maſſige Gruppe der ſich auf dem Uferrande um den Wagen des Kämmerers drängenden Begleiter, voran ihr Führer auf plumpem Gaule in geſpreizter Haltung. Eine kleine wilde Skizze in Kohle, nur eine erſte Idee zum Bilde, und zwei flüchtige Studien dazu befinden ſich im Münchener Kabinet. — Fremdartiger noch wirkt der »trunkene Loth«, der ſich in der phantaſtiſchen Auffaſſungsweiſe ganz dem Simſon von 1628 anſchlieſst. Während die meiſten Künſtler dieſen Vorwurf nur oder doch vorwiegend zur Entwickelung ſinnlicher Reize ausbeuten, wählt Rembrandt nicht nur ein paar häſsliche holländiſche Modelle für die Töchter des Loth, mit den für ſeine frühe Zeit ſo charakteriſtiſchen ovalen Köpfen, den kleinlichen Geſichtsformen, der kurzen Statur und den kleinen fetten Händen und Füſsen, ſondern er zeigt ſie uns ſogar völlig bekleidet. Nicht die Schauſtellung weiblicher Reize, ſondern die unheimlich dramatiſche Wirkung der wüſten Scene macht ſich der Künſtler zur Aufgabe und löſt dieſelbe in ſeiner eigenartigen Auffaſſungsweiſe namentlich durch die grelle Beleuchtung. Doch auch hier, wie in der Taufe des Kämmerers, ſteht der gewollte Effect noch theilweiſe

im Widerſpruche mit einzelnen ſchwerfälligen Bewegungen und Formen, ſowie Uebertreibungen im Ausdrucke.

Aus dieſen erſten drei oder vier Jahren ſind uns alſo nicht weniger als neun Compoſitionen, zur Hälfte mit mehreren Figuren, erhalten. Sie bezeichnen in ihrer zeitlichen Folge ein ſo weſentliches Fortſchreiten in der Entwickelung des jungen Künſtlers, ein ſo fleiſsiges, verſtändniſsvolles Eingehen auf die Natur in verſchiedenſter Richtung — in der Zeichnung und Modellirung ſowohl wie in der Beleuchtung —, daſs neben ihnen her wie vor ihnen eine beträchtliche Zahl von Studien und Skizzen aller Art entſtanden ſein müſſen. Es iſt begreiflich, daſs dieſe Studien, da nicht einmal die ausgeführten Compoſitionen bemerkt und anerkannt wurden, ihrem gröſsten Theile nach unbeachtet zu Grunde gegangen ſind. Iſt dies ja leider das Schickſal der meiſten Studien, namentlich faſt ſämmtlicher Oelſtudien der alten Künſtler geweſen! Doch ſind wenigſtens einige Studienköpfe dieſer Zeit noch auf uns gekommen.

Dieſelben befinden ſich ſämmtlich in öffentlichen Sammlungen, freilich wieder faſt unbeachtet oder nicht erkannt [1]). Sie ſind von mäſsigem oder geringem Umfange, auf Eichenholz gemalt und ſtellen ein und denſelben Jüngling dar, aus

[1]) Auf die Echtheit und Zuſammengehörigkeit der hier beſchriebenen vier kleinen Selbſtbildniſſe des Meiſters habe ich gegenüber der Behauptung des Herrn A. von Wurzbach, daſs die Bildniſſe im Haag und in Nürnberg unecht ſeien, in der »Zeitſchrift für bildende Kunſt«, XI, 125, kurz hingewieſen. Auf Herrn von Wurzbach's Replik (ebenda, XI, 222, vergl. auch X, 381 und XII, 32 und XV, 175) möge das oben Geſagte als Antwort dienen. Leider kann ich meinerſeits die Angabe deſſelben nicht beſtätigen, daſs die Echtheit des Caſſeler Bildchens niemals bezweifelt ſei; mir gegenüber haben ſich faſt alle Kenner des Meiſters ſkeptiſch oder gar wegwerfend über daſſelbe geäuſsert. Vosmaer ſetzt dieſes Bild wie das Gothaer, ohne Rückſicht auf das Datum, das ich auf letzterem nachgewieſen hatte, auch in der neuen Auflage ſeines Buches in das Jahr 1633.

deſſen Zügen wir bei einiger Vertrautheit mit den Werken des Meiſters, namentlich mit ſeinen früheren Radirungen, unſchwer des Malers eigenes Bild herauserkennen. Es ſind und wollen nicht eigentlich Bildniſſe ſein. Hier, wie ſo vielfach in ſeiner ganzen künſtleriſchen Laufbahn, hat Rembrandt den eigenen Kopf als das bequemſte und billigſte Modell benutzt, um irgend ein Problem der Beleuchtung, eine Stellung, einen beſonderen Ausdruck daran zu ſtudiren. Sind uns doch dadurch allein an Gemälden nahezu fünfzig Selbſtbildniſſe des Meiſters noch erhalten, von denen weitaus die gröſste Zahl ſeiner Jugend oder ſeinem Alter angehören — den Perioden ſeines Lebens, in denen er Muſse hatte, für ſich und nach ſich zu ſtudiren.

Für das früheſte dieſer Selbſtbildniſſe halte ich den kleinen Kopf der Caſſeler Galerie (Nro. 361; 20 cm hoch, 16 cm breit), welchen Dr. Eiſenmann in ſeiner Ausgabe des Kataloges einfach als »ſtark beſchatteter Jünglingskopf auf lichtem Grunde« bezeichnet, und für den er den Namen Jan Joris Vliet in Vorſchlag bringt. Vliet hat den Kopf allerdings radirt (B. 19, vom Jahre 1634), allein er nennt in der Unterſchrift des Blattes ausdrücklich Rembrandt als den »inventor«. Aber auch abgeſehen davon, iſt mir die Benennung Vliet, die mehrfach für frühe Gemälde Rembrandt's, ſowie auch für alte Copien nach ſolchen gebraucht wird, in allen Fällen mehr als zweifelhaft. Mir wenigſtens iſt kein zweifelloſes Gemälde des Jan Joris Vliet bekannt. Nach ſeinen Radirungen zu urtheilen, war derſelbe ein ſehr mäſsiger, faſt kann man ſagen roher Künſtler, ſobald er ganz auf eigenen Füſsen zu ſtehen verſuchte. Die Benennung mancher Gemälde in der Art von Rembrandt's Jugendwerken oder ſelbſt von Originalwerken deſſelben als Vliet geht meiſt wohl nur auf den Charakter ſeiner Radirungen, die er nach Rembrandt fertigte, zurück.

Die Fragen nach dem Einfalle des Lichtes und nach dem Helldunkel ſind es, über welche ſich der junge Künſtler hier wie in dem ähnlichen Gothaer Bildchen klar zu werden ſuchte. Ein helles Licht, das von links einfällt, ſtreift die rechte Schulter und Wange und ſpielt noch leicht am Naſenflügel und am Mund; der übrige Theil des Kopfes liegt im Schatten. Während nun im Caſſeler Bilde Licht und Schatten ſich ſcharf begrenzen, der Schatten ſchwer und wenig durchſichtig, das Licht dagegen grell erſcheint, ſind im Gothaer Bilde die Gegenſätze weniger ſcharf, die feinen Uebergänge beobachtet und dadurch ein wirkliches Helldunkel nicht nur angeſtrebt, ſondern auch erreicht. Beide Köpfe heben ſich dunkel vom hellgrauen Grunde ab; über den ſchwarzen Rock von klarer Färbung fällt der weiſse Kragen des Hemdes. Jede Localfarbe hat der Künſtler vermieden; in beiden Bildern herrſcht ein kühler, bräunlicher Ton, der in dem Gothaer Bilde klarer iſt als in dem Caſſeler. Die Behandlung iſt breit, zum Theil ſelbſt flüchtig; die Lichter ſind paſtos, die Schatten dünn, aber nicht durchſichtig behandelt. Vom Haupthaar, das leicht und dicht herabfällt, ſind bereits einzelne Haare — in der Rembrandt eigenthümlichen Weiſe ſeiner früheren Zeit — mit dem Pinſelſtocke aus der naſſen Farbe herausgeholt. Die Linien des leicht geöffneten Mundes und die Augenſterne ſind, namentlich bei dem Caſſeler Kopfe, in ſtarkem Impaſto faſt mit reinem Schwarz aufgetragen.

Der Kopf in Gotha (Katalog IV, Nr. 4; 18 cm hoch und 14 cm breit) trägt das Monogramm des Meiſters, das — ſoweit noch erkennbar — ſchon die gewöhnliche, oben nach der Bezeichnung auf dem Simſon facſimilirte Form zeigt, und daneben die Jahreszahl 1629. Nach dem Charakter der Bilder wie nach dem Alter des Dargeſtellten, der in dem Caſſeler Bilde weniger ausgebildete, weichere Formen zeigt

als in dem Gothaer, werden wir das erſtere annähernd um ein Jahr früher, alſo etwa in das Jahr 1628 ſetzen dürfen.

Dieſen beiden Bildchen ſchlieſsen ſich zwei andere, unter ſich faſt übereinſtimmende etwas gröſsere Selbſtbildniſſe des jungen Rembrandt in den Galerien im Haag und in Nürnberg unmittelbar an. Den erſtgenannten Werken gegenüber tragen ſie entſchieden mehr den Charakter des Bildniſsartigen. Der junge Künſtler hat hier von ſeiner Erſcheinung ein möglichſt vortheilhaftes Bild zu geben geſucht: ein kleiner eiſerner Halskragen bedeckt ſeine Schultern; das Haar hängt hier nicht mehr ſo wild um den Kopf wie in dem Caſſeler und Gothaer Bildniſſe, ſondern bildet mehr lockige Maſſen; die Haltung iſt anmuthig, dem friſchen jugendlichen Ausdrucke entſprechend. Beide Köpfe ſind mehr als halb-, das Haager etwa dreiviertel lebensgroſs; in der Haltung ſind ſie faſt identiſch; nur in der Beleuchtung und Behandlungsweiſe weichen ſie von einander ab. Das Nürnberger Bild, welches das echte Monogramm des Künstlers trägt, ſcheint das ältere, es iſt breiter und flüchtiger, im Schatten noch undurchſichtiger, im Lichte ſtärker impaſtirt. Das Bild im Haag ſteht künſtleriſch entſchieden höher und muſs daher, obgleich es keinerlei Bezeichnung trägt und faſt ganz mit dem ebengenannten Bilde im Germaniſchen Muſeum übereinſtimmt, als Originalwiederholung des Meiſters betrachtet werden. Es iſt für dieſe Zeit beſonders liebevoll durchgeführt, ſauber vertrieben in der Behandlung und von einem kühlen Tone, der gegenüber dem Caſſeler Bilde ſchon mehr ins Grünliche als ins Bräunliche fällt, wie es ähnlich der Nürnberger und zum Theil auch ſchon der Gothaer Kopf zeigt. Beide Bildniſſe, von denen das Nürnberger in einem mangelhaften Holzſchnitte der »Zeitſchrift für bildende Kunſt« (1876, S. 223) reproducirt, das Haager durch die Braun'ſche Photographie genügend bekannt iſt, ſind wohl

mit dem Gothaer Kopfe noch in das gleiche Jahr 1629 zu verweiſen.

Daſs das Radirwerk Rembrandt's eine beträchtliche Zahl ganz verwandter Selbſtbildniſſe aufzuweiſen hat, die gleichfalls mehr den Charakter von Studienköpfen zu tragen pflegen, kann ich als bekannt vorausſetzen. Dagegen ſei hier auf eine Tuſchzeichnung im Printroom des Britiſh Muſeum als auf eine flüchtige Studie zu einem ſolchen Selbſtportrait aufmerkſam gemacht. Sie iſt wohl die früheſte bekannte Zeichnung Rembrandt's. Eine ähnliche groſse Zeichnung, das Bruſtbild eines jungen Mannes, in der Kunſthalle zu Hamburg, mag aus dem Jahre 1629 oder 1630 ſtammen.

Den Selbſtportraits Rembrandt's im Haag und in Nürnberg reihen ſich zwei Bildniſſe unmittelbar an, welche nicht den Künſtler ſelbſt darſtellen: das Bildniſs eines Knaben, beim Earl of Poulett zu Hintonhouſe in England, und das Bruſtbild eines Alten in der Ermitage zu St. Petersburg (Nro. 814). Sie tragen beide noch nicht den Charakter beſtellter Bildniſſe. Wie die zuletzt genannten Selbſtportraits ſind ſie auf Holz gemalt, etwa von demſelben Umfange und zeigen die Dargeſtellten gleichfalls in etwas mehr als halber Lebensgröſse und ohne Hände. Der Alte in der Ermitage, in reichem phantaſtiſchen Schmucke, trägt denſelben eiſernen Halskragen, den wir auf den Selbſtbildniſſen in Nürnberg und im Haag ſahen. Beide Bilder ſind keineswegs erfreuliche Leiſtungen des jungen Meiſters: ſchwer und eintönig in der Farbe, in einem kühlen, in den Schatten bereits ins Grünliche ſpielenden Ton, grell im Licht und ſchwer in den Schatten, lieblos in der Behandlung, haben die Köpfe überdieſs einen ähnlichen unerfreulichen und gleichgiltigen Ausdruck. Das Bild in Hintonhouſe, welches im Rocke des Knaben das für Rembrandt's früheſte Zeit charakteriſtiſche, dem braunen Geſammtton noch ganz untergeordnete Violett zeigt, iſt oben-

ein ſehr reſtaurirt. Beide Bilder tragen das gewöhnliche Monogramm des Meiſters, ungefähr in der Form, wie ſie das Facſimile der Bezeichnung auf dem Simſon wiedergiebt. Nach ihrer Verwandtſchaft mit jenen Studienköpfen, in denen ſich der Künſtler ſelbſt dargeſtellt hat, und verglichen mit den verſchiedenen ſchönen Studienköpfen aus dem Jahre 1630 müſſen wir ſie der Zeit nach vor die letzteren, wahrſcheinlich in das Jahr 1629 ſetzen. Der Petersburger Kopf kommt auch in dem Radirwerk des Meiſters vor (Bl. 266), und zwar mit der Jahreszahl 1630; doch iſt die Radirung dem Bilde ſo weſentlich überlegen, daſs wir letzteres wohl als die vorausgehende Arbeit betrachten dürfen. Ein beinahe lebensgroſser Kopf eines lachenden Jünglings mit kleiner Krauſe und Barett, ähnlich von Vliet radirt, befindet ſich — wie mir mitgetheilt wird — in der Galerie des Grafen Eſterhazy zu Nordkirchen in Weſtfalen. Das Monogramm zeigt dieſelbe Form wie auf den eben genannten Bildern.

In Vliet's Radirungen ſind uns aufserdem von den verſchollenen Originalen mehrere Köpfe alter Männer erhalten, die bald als leicht hingeworfene Studien, bald als mehr durchgeführte Bildniſſe erſcheinen. Letztere werden meiſt ſchon dem Jahre 1630 angehören, mit welchem wir bereits an der Grenze der eigentlichen terra incognita für das Malerwerk Rembrandt's angekommen ſind.

Unter den eben genannten kleinen Greiſenbildniſſen, die Vliet nach ſeinem Meiſter geſtochen hat, befindet ſich auch das Bruſtbild, welches unter dem Namen des »Juden Philon« bekannt iſt (B. 24). Das Original iſt mit der Tſchager'ſchen Sammlung in die Galerie zu Innsbruck gekommen. Es iſt auf Eichenholz gemalt, miſst 22 cm in der Höhe bei 17 cm in der Breite und trägt das gewöhnliche Monogramm nebſt der Jahreszahl 1630. Es übertrifft weitaus alle früheren Leiſtungen Rembrandt's verwandten Gegenſtandes. Leicht und

geiſtreich, aber zugleich liebevoll in der Behandlung, welche den braunen Untergrund in den Halbſchatten durchſcheinen läſst, fein im Helldunkel, klar und leuchtend in dem hellbräunlichen Tone, iſt es auch im Ausdruck von gleicher Freiheit. Auf derſelben Höhe ſteht das von Unger in ſeinem Werke der Caſſeler Galerie radirte gleichzeitige Bruſtbild eines Alten mit ſchwarzer Mütze und goldenem Kreuz auf der Bruſt, nahezu in Lebensgröſse dargeſtellt. Geringer iſt das dem letzteren nahe verwandte flüchtigere groſse Greiſenbildniſs in der Galerie zu Schwerin (radirt vom Künſtler, B. 291 u. 309).

In den letzten Jahren ſeines Aufenthaltes in Leiden entſtanden auch die erſten Gemälde von Rembrandt's Mutter, von welcher wir radirte Bildniſſe bereits ſeit 1628 beſitzen. Sie gehören zu den intereſſanteſten Portraits aus dieſer Zeit. Dem köſtlichen Bildniſs vom Jahre 1631, welches aus der Sammlung Pommersfelden, wo es als Prophetin Hanna bezeichnet war, in die Galerie zu Oldenburg gekommen iſt (radirt von Vliet), geht ein etwas weniger umfangreiches Bildniſs derſelben voraus, das bisher unberückſichtigt geblieben iſt. Daſſelbe befindet ſich im Beſitze des Earl of Pembroke zu Wiltonhouſe. Es iſt auf Leinwand gemalt (meines Wiſſens das erſte Mal, daſs Rembrandt ſich der Leinwand bediente), miſst etwa 72 cm in der Höhe bei 48 cm in der Breite und trägt die Bezeichnung *Rembrandt P.* Die bejahrte Frau ſitzt vor einem Tiſch, über welchem eine ſchmutzig-grüne Decke liegt, und lieſt durch einen goldenen Zwicker in ihrem Buche — der Bibel jedenfalls. Eine matt violette Kappe bedeckt ihren Kopf; unter dem ſchmutzig-braunen Kleide kommt am Halſe ein weiſses Tuch zum Vorſchein. Die Hände ſind nicht ſichtbar. Die Figur, eigenthümlich in die rechte Ecke des Bildes componirt, hebt ſich dunkel von dem hellgrauen Grunde ab; das grelle Licht fällt an dem Kopfe vorüber auf die weiſsen Blätter des Buches, während

es in dem Oldenburger Bilde ganz von hinten einfällt. Ein kühler grünlich-grauer Ton, wie wir ihn bereits in verſchiedenen Werken der Jahre 1629 und 1630 kennen lernten, herrſcht auch in dieſem Gemälde vor, das wir demnach wie auch nach der Behandlungsweiſe wohl nicht ſpäter als 1630, jedenfalls vor das im Jahre 1631 entſtandene, sehr überlegene Portrait in Oldenburg ſetzen müſſen.

Nahe verwandt und etwa gleichzeitig mit dem Bilde in Wiltonhouſe iſt ein anderes, ganz ähnlich aufgefaſstes Bruſtbild von Rembrandt's Mutter in der königlichen Galerie zu Windſor. Sie trägt hier einen pelzgefütterten Mantel und auf dem Kopfe dieſelbe violette Haube wie im Bilde zu Wiltonhouſe. Behandlung, Helldunkel und der kühle Ton ſtimmen in beiden Gemälden im Weſentlichen überein. Eine treffliche, etwa gleichzeitige Kohlenzeichnung von der Mutter des Künſtlers bezeichnet die Unterſchrift unter einer Photographie der Braun'ſchen Handzeichnungen-Sammlung als im Kabinet zu Dresden befindlich; — wahrſcheinlich in der Privatſammlung des Königs, da ich ſie wenigſtens in der Sammlung des Muſeums nicht geſehen habe.

Das Jahr 1631 bringt wieder mehrere ähnliche Studienköpfe oder Bildniſſe des Meiſters ſelbſt und ihm naheſtehender Perſonen, die ihm in erſter Reihe zu Studien namentlich über Probleme der Beleuchtung dienten. Aber neben dieſen Studien treten in dieſem Jahre zuerſt eigentliche Bildniſſe auf, welche der junge Künſtler in Amſterdam im Auftrage angeſehener holländiſcher Bürger anfertigte. Solche Werke ſind das groſse Bruſtbild des ſogenannten Coppenol in der Ermitage mit der Jahreszahl 1631 (und nicht 1632, wie Vosmaer angiebt), ſowie das groſse Knieſtück eines ältlichen Mannes mit kurzem Vollbart, reichem Pelzmantel und Pelzmütze, im Beſitze von Mr. Adrian Hope zu London, ein Werk von einer Meiſterſchaft, daſs ſelbſt von den zahlreichen

Bildniſſen des folgenden Jahres mir keines dieſem gleichzukommen ſcheint [1]).

Wir ſahen Rembrandt gleich im Beginn ſeiner Thätigkeit, ſoweit wir ſie bisher verfolgen können, mit zwei in Darſtellung und Beleuchtungsweiſe verwandten Gemälden auftreten, mit Einzelfiguren in hell beleuchteten Innenräumen. Eine Anzahl ähnlicher Bilder, in denen der junge Künſtler ſchon ganz in dem Geiſte ſchafft, der aus den Werken ſeiner Blüthezeit ſpricht, ſind auch in den folgenden Jahren noch entſtanden. Durch das hell einfallende Licht gewährt er uns wie durch einen Brennſpiegel einen Einblick in das Innere, in den Seelenfrieden dieſer die Aufsenwelt vergeſſenden, in tiefes Sinnen oder Studium verſunkenen Geſtalten.

Noch in das Jahr 1629 ſetzt Vosmaer den »Hieronymus im Gebet«, deſſen Original er in dem Bilde der Sammlung Suermondt, mit welcher es in die Berliner Galerie übergegangen iſt, zu erkennen glaubt. Leider haben wir uns nicht überzeugen können, darin einen ſolchen Schatz in unſerer Sammlung zu bewahren. Die Behandlung iſt geiſtloſer und roher, die Färbung ſchwerer und eintöniger, als in irgend einem der gleichzeitigen oder ſelbſt der früheren Gemälde Rembrandt's. Alles weiſt darauf hin, daſs dieſes Bild nur eine mäſsige Copie aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts iſt, wie deren nach dieſem intereſſanten, leider jetzt verſchollenen Originale Rembrandt's mehrere im Privat-

---

[1]) Die Beſchreibung des Bildniſſes von Nicolaas Ruts, welches Vosmaer nach einem neueren Aquarell von Delfos giebt, paſst ſo ſehr auf dieſes Gemälde, daſs ich glaube, es iſt daſſelbe Bild, welches ſich im Jahre 1799 bei Herrn Jooſt Romswinckel zu Leiden befand, und das alſo bei der Exploſion des Hauſes 1807 nicht mit zu Grunde ging, wie Vosmaer mittheilt; doch iſt die Jahreszahl auf dem Brief 1631, und nicht 1632 wie auf der Copie von Delfos angegeben iſt.

beſitze vorkommen. Man vergleiche nur die geiſtreiche in Röthel ausgeführte Studie zu der Figur des knienden Hieronymus in der Sammlung des Louvre.

Noch unvortheilhafter geſtaltet ſich der Eindruck jenes Bildes, wenn wir es mit einem kleinen Gemälde in der Galerie des Grafen Sergei Stroganoff zu St. Petersburg vergleichen, welches das gewöhnliche Monogramm des Künſtlers mit der Jahreszahl 1630 trägt, alſo ziemlich gleichzeitig mit dem Hieronymus entſtanden ſein wird. Waagen gebührt das Verdienſt, auf dieſes Bild, welches durch G. F. Schmidt als in der Sammlung Céſar befindlich radirt wurde, zuerſt wieder aufmerkſam gemacht zu haben. Wenn er aber als Gegenſtand einen »Gelehrten in ſeinem Zimmer« angiebt, ſo muſs er ſeine Beſchreibung nach ſehr flüchtiger Erinnerung niedergeſchrieben und die Uebereinſtimmung mit der Radirung von Schmidt nicht erkannt haben. Wir ſehen vielmehr einen Greis am Eingange einer Grotte ſitzen, ganz in Gedanken verſunken. Eine brennende Stadt in der Ferne ſagt uns, daſs er ſein Leben und ſeine Schätze, die neben ihm liegen, aus den Ruinen jenes Ortes gerettet hat. Ein Buch inmitten goldener Becher, Schalen und anderer Prachtgeräthe trägt die Aufſchrift »Bibel«. Wir haben alſo wohl einen bibliſchen Helden, und zwar einen des Alten Teſtamentes vor uns. Auf einen Loth, wie man das Bild wohl benannt hat, paſst weder die Situation noch die Stadt in der Ferne, welche nach den Kriegern im Thore und vor den Wällen offenbar als von einem Feinde erſtürmt zu denken iſt. Ich geſtehe, daſs ich keine ſichere Deutung des Gegenſtandes zu finden weiſs.

Aber vor dem Bilde ſelbſt wird man in der That erſt zuletzt auf die Frage kommen, was daſſelbe eigentlich vorſtellen ſolle. Es iſt ein wahres Juwel unter den Jugendwerken Rembrandt's, das auch neben den meiſten ſpäteren

Schöpfungen deſſelben nicht verliert. Waagen bezeichnet es in ſeiner etwas ſchematiſchen Weiſe als »im lichten Goldton« gemalt, giebt aber damit den Eindruck der Färbung treffend wieder. Der Ton iſt auſserordentlich licht und leuchtend dadurch, daſs das klare Braun der Untermalung vielfach, namentlich im Hintergrunde, ſtehen geblieben iſt und die Schatten nicht ſo kühl ſind, als in den früheren und gleichzeitigen Gemälden. Dabei iſt die Localfarbe: das matte Violett des Mantels, das tiefe Grün des Rockes, welchen Goldſchnüre zuſammenhalten, und die Purpurdecke, auf welcher der Greis liegt, in jenem warmen bräunlichen Ton ſtärker und mit gröſserer Feinheit ausgeſprochen, als in irgend einem der bisher genannten Bilder. Die Durchführung iſt dem geringen Umfange des Bildes entſprechend (Waagen giebt 1 Fuſs 9 Zoll als Höhe und 1 Fuſs 6 Zoll als Breite deſſelben an) von höchſter Vollendung, und doch iſt die Behandlung leicht und weich, nur im höchſten Lichte impaſtirend. Der urſprüngliche Eindruck des Bildes iſt durch ſeine ſeltene Erhaltung noch völlig ungetrübt.

Ein verwandtes Bild ähnlichen Umfanges (61 : 48 cm), vom folgenden Jahre 1631 im Nationalmuſeum zu Stockholm, ſtellt den »heiligen Anaſtaſius in ſeiner Zelle« dar. Es trägt die Inſchrift: *Rembrant fc. 1631.* Der Heilige ſitzt, in ſeine Schriften vertieft, am Tiſche neben einem Fenſter, durch das ſich volles Licht in das Zimmer ergieſst. Hinter dem eben genannten Bilde ſteht es jedoch bei aller Verwandtſchaft ſehr entſchieden zurück. Die Färbung iſt weniger brillant und leuchtend; der blaue Rock des Heiligen und die grüne Decke kommen in dem kühlen, grauen Geſammtton nur matt zur Geltung; die Durchführung iſt weniger liebevoll, die Auffaſſung weniger packend.

Weit bedeutender iſt der »Petrus im Gefängniſſe« aus der Galerie van Brienen, welcher im Jahre 1874 auf der Aus-

ſtellung zum Beſten der Elſaſs-Lothringer zu Paris in der Sammlung des Herrn Edouard André wieder zum Vorſchein kam. Das Bild iſt etwas gröſser als der »Anaſtaſius« (76 : 61 cm), wie dieſer auf Holz gemalt und neben der Jahreszahl 1631 mit dem gewöhnlichen Monogramm bezeichnet. Im Vordergrunde der kahlen Zelle hat ſich der heiſsblütige Apoſtel, eine edle Geſtalt mit weiſsem Vollbart, auf die Kniee geworfen und die Hände in ſtiller Andacht gefaltet. Neben ihm dürftige Streu und die Schlüſſel als Symbol ſeines Amtes. Meiſterlich iſt die Geſtalt im vollen Lichte wie in Farbe emaillirt, das Licht in dem Raume vertheilt und mit ergreifender Wirkung wird das volle Aufgehen in der Andacht wiedergegeben[1]).

Zwei Jahre ſpäter begegnen wir, um etwas vorzugreifen, noch einmal und zwar zum letzten Male mehreren ſolchen Einzelgeſtalten, hier jedoch, wie es ſcheint, nicht Heiligen in ihrer Andacht, ſondern Gelehrten in ihrem Studirzimmer bei der Arbeit — »Philoſophen«, wie man ſie zu nennen pflegt. Allbekannt und berühmt ſind die beiden »Philoſophen« im Louvre, Bildchen von ſehr mäſsigem Umfange (28 : 33 cm); das eine bezeichnet: RL *van Rijn 1633*. Weitläufige, maleriſche holländiſche Innenräume, deren einer durch das voll einfallende Sonnenlicht, der andere durch das glühende Licht des Abendhimmels durchleuchtet ſind, haben als Staffage einen würdigen Greis, der ſinnend an ſeinem Tiſche vor der Arbeit ſitzt. Eine Poeſie wohnt in dieſen Räumen, ein heiterer Frieden ſpricht aus ihren Bewohnern, der die ſchönſte Illuſtration des bibliſchen Wortes iſt: »das

[1]) Eine gute Copie vom Anfange des vorigen Jahrhunderts, anſcheinend deutſchen Urſprungs, beſitzt Graf Carl Lanckoronski in Wien. Hier iſt durch die Zufügung der Kriegsknechte und der Magd im Grunde der Apoſtel als »reuiger Petrus« aufgefaſst, was der Darſtellung des Originales keinesfalls entſpricht. Der bekannte Stich von G. F. Schmidt iſt offenbar nach dieſer Copie angefertigt.

Leben währet ſiebenzig Jahre und wenn es hoch kommt, achtzig; und wenn es köſtlich geweſen iſt, iſt es Mühe und Arbeit geweſen.«

Auch von rein maleriſchem Geſichtspunkte ſind dieſe beiden Bildchen Meiſterwerke der Vollendung und des Helldunkels. Wenn wir unmittelbar daneben ein Bild deſſelben Jahres halten, welches einen ähnlichen Gegenſtand in etwas gröſserem Umfange behandelt, ſo werden gewiſs den Meiſten ſtarke Zweifel an der Echtheit aufſteigen. Es iſt dies der »junge Gelehrte« in ſeinem Studirzimmer in der Galerie zu Braunſchweig, von Unger in ſeinem Galeriewerke ſehr charakteriſtiſch radirt. Anſpruchslos in der Auffaſſung — das Geſicht des jungen Mannes iſt faſt verdeckt durch ſeine Mütze und die Hand, in welche er den Kopf ſtützt —, faſt flüchtig in der Zeichnung, breit und fett in der Behandlung, dabei ohne ſtärkeren Lichteffect und höchſt einfach in der Färbung (die grüne Decke als einzige Localfarbe verſtärkt nur den einförmigen grün-grauen Geſammtton), erſcheint das Bild nur als eine flüchtige, aber doch des Meiſters würdige maleriſche Studie, wie ſie — zwar meiſt in gröſserem Umfange — in dieſer Periode Rembrandt's mehrfach auftreten und uns noch ſpäter beſchäftigen werden. Die theilweiſe verlöſchte, aber anſcheinend echte Bezeichnung ſcheint *R. fc. 1. .3* zu leſen zu ſein — eine Bezeichnung, die ſich in dieſer Form allerdings wohl auf keinem zweiten Gemälde Rembrandt's nachweiſen läſst.

Eine Anzahl trefflicher Zeichnungen, faſt ausnahmslos in Rothſtift ausgeführt, welche zu den genannten oder ähnlichen Bildern direct oder indirect als Studien dienten, ſeien hier wenigſtens aufgezählt: Im Louvre der ſchon genannte knieende Hieronymus; in der Sammlung de Vos in Amſterdam die Halbfigur eines Greiſes, datirt 1630; ſitzende Greiſengeſtalten in ganzer Figur im Teyler Muſeum zu Haarlem

(1631), bei Mr. Mitchell in London (1631) und im Berliner Kabinete (letzterer gleichfalls etwa von 1631 und nach demſelben Modelle); in der Albertina eine leſende Alte, ſowie die Bruſtbilder eines ſchlafenden Greiſes und einer ſchlafenden alten Frau; die Studie zu einem der »Philoſophen« des Louvre, von 1633 datirt, im Städel'ſchen Inſtitute. Dieſen verwandt endlich zwei Kohlenzeichnungen im Louvre (nicht ausgeſtellt), zwei Greiſe an Tiſchen ſitzend, die eine Vliet, die andere Dou genannt. Breite Auffaſſung und meiſterhaft maleriſche Wiedergabe der Natur iſt allen dieſen Blättern gemeinſam.

Der eben beſprochenen Gattung von Bildern Rembrandt's ſchlieſst ſich ein neuerdings aus dem Magazin wieder in die Sammlung aufgenommenes Gemälde der Berliner Galerie an. Daſſelbe blieb wegen ſeiner Beſchädigungen nur kurze Zeit nach der Eröffnung der Galerie in derſelben ausgeſtellt (Katalog von 1830, II. Abtheilung, Nro. 346); und zwar unter dem Namen Ferdinand Bol, während es früher im königlichen Beſitze richtig als Rembrandt bezeichnet war. An einem Tiſche mit dunkelgrüner Decke ſitzt ein junges, heroiſch blickendes Weib in reicher Tracht: tiefblaues Seidenkleid mit Silberſtickerei, welches von einer bunten orientaliſchen Binde zuſammengehalten wird; darüber pelzgefütterter Purpurmantel mit goldgeſtickter Kante, welcher ſchlicht über die Schultern gehängt iſt, ſodaſs er beide Arme verdeckt; im hellblonden Haar ein grünes Reis. Auf dem Tiſche eine Laute und Bücher; an der Rückwand Waffen. Wer iſt dieſe phantaſtiſch ausgeſchmückte Dame? Eine Minerva? Eine Judith? Für Beides laſſen ſich faſt gleich gewichtige Gründe beibringen, da gerade damals der junge Künſtler neben der Bibel auch die antiken Göttermythen für die Wahl ſeiner Motive benützte und für beide faſt die gleichen orientaliſirenden Koſtüme verwendete. Was mich bei

dem Bilde ſofort auf Rembrandt führte, waren — neben Einzelnheiten, die ſich faſt genau ſo in verſchiedenen früheren Gemälden finden (wie das Muſter der Goldborte des Mantels und das grüne Reis im Haare, die beide im »Raub der Proſerpina« wiederkehren) — der Typus des Kopfes mit ſeiner eirunden Form, dem hellblonden Haar, dem kleinen Mund und den runden Augen, wie ihn verſchiedene Studienköpfe um 1631/32, die uns ſpäter noch beſchäftigen werden, und gleichzeitige Compoſitionen aufweiſen; ferner die Behandlungsweiſe — ſoweit ſie noch ſichtbar war — und die Färbung, welche namentlich an das ſchöne Bildchen des Grafen Stroganoff erinnert. Bei der Reinigung des Bildes zeigte ſich unter einer alten Retouche auch der Reſt der Bezeichnung, ein *R*, welches muthmaſslich früher das bekannte Monogramm bildete. Nach der Verwandtſchaft mit den genannten Gemälden haben wir das Bild um das Jahr 1631/32 zu ſetzen.

Gleichzeitig, zum Theile noch vor dieſe Gruppe von Gemälden mit Einzelgeſtalten in geſchloſſenen Räumen fallen die beiden Compoſitionen des Jahres 1631, mit denen der junge Künſtler — mag er ſie noch in Leiden ſelbſt oder erſt in Amſterdam vollendet haben — dieſe erſte Periode ſeiner Thätigkeit, ſeine Leidener Epoche, abſchlieſst und ſich in ſeiner neuen Heimath in würdigſter Weiſe einführt. Es ſind zwei unter ſich ſehr verſchiedene Gemälde, jedes in ſeiner Art hervorragend: das verhältniſsmäſsig kleine, berühmte Bild der »Darſtellung im Tempel« im Muſeum des Haag mit zahlreichen kleinen Figuren und das groſse, bisher nur wenig beachtete Gemälde der »Heiligen Familie« mit nur drei, aber faſt lebensgroſsen Figuren in der Pinakothek zu München, wohin es erſt etwa ſeit einem Jahrzehnt aus Schleiſsheim verſetzt worden iſt.

Nach der künſtleriſchen Vollendung ſteht allerdings das bekanntere von beiden, das Bild im Haag, höher. Welchen

Gegenſatz zeigt dieſes Bild gegen die gleiche Darſtellung bei Weber in Hamburg aus dem Jahre 1627 oder 1628 und ſelbſt noch gegen die kleine Radirung von 1630! Letztere bildet mit den ganz verwandten Radirungen der »Beſchneidung« und des »Chriſtus im Tempel«, ſowie mit der Rothſtiftzeichnung einer »Grablegung« im Britiſh Muſeum von 1630 (der bekannten Radirung der Auferweckung des Lazarus verwandt) einen intereſſanten Uebergang von jenen älteſten Compoſitionen mit mehreren Figuren zu dem Haager Gemälde. Wie geſchickt ſind hier die Gruppen in den Räumen des hohen phantaſtiſchen Kuppelbaues vertheilt, wie meiſterhaft iſt die Hauptgruppe im Mittelgrunde angeordnet; wie vollendet ſind trotz der Kleinheit die einzelnen Figuren in Bewegung und Zeichnung; wie wirkungsvoll ergießt ſich das Licht über die Hauptfiguren und verliert ſich allmälig in das myſtiſche Dunkel des weiten Raumes, wodurch dem Ganzen jene eigenthümliche Stimmung des Weihevollen, der heiligen Ruhe als der glücklichſte Ausdruck der Handlung und des Ortes gegeben wird. Die Behandlung iſt der Kleinheit der Figuren entſprechend äußerſt vollendet und doch leicht, ſodaſs in den Halbſchatten der braune Untergrund hier und da durchſchimmert. Die Färbung gleicht derjenigen auf den übrigen Bildern dieſer Zeit: in dem lichten grünlich-braunen Tone kommen die Localfarben Blau, Violett und ganz ſpärlich etwas Gelb (neben Grau und Braun) nur in beſcheidenſter Weiſe zur Geltung.

In der »Heiligen Familie« der Pinakothek zu München thut der Künſtler einen neuen, kühnen Schritt vorwärts: den bibliſchen Vorgang ſchildert er in lebensgroſsen Figuren, welche er den unteren Claſſen ſeines Volkes entlehnt, in die Tracht ſeiner Zeit und ſeines Landes kleidet und in eine holländiſche Tiſchlerſtube verſetzt. Aber innerhalb dieſer realiſtiſchen Auffaſſung blieb der Meiſter doch vor jeder

Plattheit eines Caravaggio, eines Honthorſt und anderer Zeitgenoſſen, die von ähnlich realiſtiſcher Anſchauung ausgingen, bewahrt. Wie Vosmaer daraus gar den Schluſs ziehen konnte, daſs »Joſeph, discret et ſecondaire ainſi que ſon triſte rôle le comporte, ſe tient à l'ombre et ſe penche un peu pour regarder à la dérobée l'enfant de ſa femme et de ſon Dieu«, iſt mir vor dem Bilde völlig unerklärlich geblieben. Daſs ſich Rembrandt nicht zum Interpreten der Bibel gemacht hat, um dieſelbe zu verhöhnen, ſondern im aufrichtigſten Glauben, das ſpricht zu deutlich aus jeder ſeiner Schöpfungen, um ein Wort gegen ſolche Anſchuldigungen nöthig zu machen. Das Gefühl ſtillen Familienglücks tritt uns in dieſen Geſtalten (zumal bei dem beſonders glücklich gewählten Motiv) in ſo überzeugender Weiſe entgegen, wie bei keinem ſeiner holländiſchen Vorgänger und Zeitgenoſſen. Dabei ſind die Figuren ſchon von groſser Individualität, dem Leben abgelauſcht, und ebenſo breit und ſicher in der maleriſchen Behandlung wie groſs aufgefaſst. Daher finden wir auch gerade dieſes Werk unter denen, an welchen ſich ſeine erſten Schüler in Amſterdam mit am meiſten begeiſterten; ſo gehen unter anderen Bol's »Ruhe auf der Flucht« in Dresden, der gleiche Gegenſtand in Berlin, dem Santvoort verwandt (früher in der Sammlung Suermondt dem Rembrandt ſelbſt zugeſchrieben, woran Vosmaer noch jetzt feſthält), deutlich auf dieſe Compoſition des jungen Meiſters zurück.

Gegenüber ſeinen ſpäteren umfangreichen Schöpfungen ſowohl als neben den gleichzeitigen Compoſitionen in kleinen Figuren, macht ſich jedoch der Anfänger in ſolchem Schaffen im Groſsen noch geltend: die Figuren ſind noch etwas zu beſtimmt modellirt und die Nebenſachen zu ſtark betont, die Behandlung iſt bald zu ſorgfältig, bald zu flüchtig, und Licht und Schatten ſind zu ſehr als Gegenſätze behandelt; die Fär-

bung iſt bei dem Umfange etwas zu flau (das Gewand der Maria iſt von röthlich-violetter Farbe, der Rock des Joſeph ein unbeſtimmtes Dunkelgrün), um jenen völlig einheitlichen Eindruck der in Licht aufgelöſten Compoſition zu bieten, wie wir ihn an Rembrandt gewohnt ſind. Der Einfluſs, den die Weltſtadt — denn eine ſolche war Amſterdam um das Jahr 1630 — in verſchiedener Beziehung auf ihn ausübte, brachte auch darin den jungen Rembrandt bald zur künſtleriſchen Vollendung.

Suchen wir jetzt aus der bisherigen Betrachtung das eigenthümliche Bild des jungen Meiſters im Gegenſatze zu ſeinen Vorgängern und Lehrern ſowohl als zu ſeinen eigenen ſpäteren Leiſtungen zu gewinnen und uns zugleich über das, was ihm bei ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam noch fehlte, klar zu werden.

Vergleichungspunkte zwiſchen den älteſten Werken Rembrandt's und denen ſeiner unmittelbaren Vorgänger in Holland bieten ſich faſt ausſchlieſslich in den Werken jener kleinen Zahl holländiſcher Maler, welche wir in Rom ſich um Adam Elsheimer gruppiren ſahen. In der That werden unter ihnen Rembrandt's Mitbürger, Jacob van Swanenburgh aus Leiden, als der erſte und Pieter Laſtman von Amſterdam als der Hauptlehrer Rembrandt's von allen ſeinen Biographen angegeben, während andere Maler derſelben Gruppe, wie Jan Pynas von Haarlem und Joris van Schooten von Leiden, die nur von einigen und weniger competenten Schriftſtellern mit unter ſeinen Lehrern genannt werden, wohl nur durch ihre Werke den jungen Künſtler beeinfluſst haben. Den Letzteren werden wir in dieſer Beziehung namentlich auch Leonard Bramer von Delft beizufügen haben. Von den Motiven der Compoſitionen aus ſeiner Leidener Zeit finden wir die meiſten

auch bei diesen Lehrern oder Vorgängern Rembrandt's: die Taufe des Kämmerers bei Lastman, die Erweckung des Lazarus bei Pynas, Lastman und Bramer, die Befreiung des Petrus bei Pynas; von Einzelgestalten eine Juno von Pynas, einen Gelehrten von Bramer sowie die beiden »Vanitas« bezeichneten Gemälde desselben im Belvedere zu Wien u. a. m. Auch sie fassen bereits ihre Motive in der einfach naturalistischen, kleinbürgerlichen Weise auf wie Rembrandt; und äusserlich sind ihnen der mässige Umfang der Bilder, die kleinen oder doch fast immer weit unterlebensgrossen Figuren gemeinsam. Rembrandt's Vorbilder waren jene Meister auch in ihren orientalisirenden Kostümen, deren Mischung mit mancherlei antiken und modernen Elementen, wie deren Gegensatz gegen die realistische, in die eigene Zeit greifende Auffassung wesentlich jenen phantastischen Eindruck hervorruft, welcher sich auch in Rembrandt's frühesten Werken findet. Auf dieselben Meister geht endlich auch Rembrandt's malerische Behandlungsweise dieser Zeit zurück.

Allein trotz dieser vielfachen Berührungspunkte und der nahen Verwandtschaft zeigen doch Rembrandt's Jugendschöpfungen schon von vornherein einen durchaus originellen, von den Werken seiner Lehrer wesentlich abweichenden, überlegenen Charakter. Das Genie, das aus kleinen Anfängen und kleinlichen Vorbildern sich zu entwickeln hatte, zeigt sich grade in dem Ernst und der Eigenartigkeit des Strebens, sowie in dem Weg, den es dabei einschlägt. Während zunächst jene Gruppe Elsheimer'scher Schüler und Nachfolger im Anschlusse an diesen Meister die Compositionen — mit alleiniger Ausnahme etwa des L. Bramer — regelmässig innerhalb der Landschaft und bei einfacher Tagesbeleuchtung giebt und der Landschaft eine wesentliche Rolle in der Wirkung ihrer Gemälde zutheilt, sehen

wir in den Leidener Jugendwerken Rembrandt's die Landſchaft ſo gut wie ganz ausgeſchloſſen: ſämmtliche Gemälde dieſer Zeit, die uns erhalten ſind, zeigen Darſtellungen im geſchloſſenen Raume, in welchem die Erzielung des Helldunkels durch voll einfallendes Licht maleriſch als die Hauptaufgabe des jungen Künſtlers erſcheint. Doch blieb ſie ihm von vornherein nur Mittel zum Zweck, der Weg zum Ausdrucke der inneren Stimmung, während z. B. bei Leonard Bramer jene verwandten Lichteffecte weſentlich um ihrer ſelbſt willen dargeſtellt erſcheinen; ſo ſehr ſind bei dieſem Künſtler die Compoſition und der Ausdruck über der maleriſchen Wirkung und Behandlungsweiſe vernachläſſigt.

Ueberhaupt iſt es Rembrandt im Gegenſatze gegen jene Vorläufer mit ſeinem künſtleriſchen Streben tiefſter Ernſt. Wie der junge Künſtler von vornherein in Studien aller Art mit ſich ſelbſt gewiſſermaſsen einen völlig ſyſtematiſchen Curſus durchmacht, iſt nicht das kleinſte Intereſſe, welches uns die Betrachtung ſeiner Jugendwerke einflöſst. Deshalb iſt zunächſt die Compoſition von der gröſsten Einfachheit, in der Regel auf eine Einzelfigur oder doch auf wenige Figuren beſchränkt, ſodaſs es dem Künſtler möglich wurde, für jede ſein Modell zu ſtellen und dieſe Studie möglichſt treu zu benutzen, wie es uns eine Anzahl erhaltener Zeichnungen und Radirungen beweiſen. Dieſe Naturtreue, dieſe fleiſsigen Studien erſtrecken ſich auch auf die Nebenſachen, auf den Raum mit ſeiner Ausſtattung wie auf die Koſtüme, in denen ſich dieſelbe Einfachheit kundgiebt wie in den Figuren. Ueberblicken wir daraufhin ſeine Jugendwerke, ſo bieten ſie uns einen intereſſanten Einblick in das Atelier des angehenden Künſtlers. Der ſpätere Kunſtliebhaber, der ſchlieſslich in ſeinem leidenſchaftlichen Sammeleifer ſein und ſeiner Kinder reiches Erbe verlieren ſollte, iſt in ſeinen erſten bunten Anfängen ſchon darin zu erkennen. Da ſehen wir

eine ſeidene, vielfarbige orientaliſche Binde, einen violetten Sammetmantel, ſchwere chineſiſche Seidenſtoffe von verſchiedener Farbe, ein malayiſches Meſſer, indianiſche Bogen und Pfeile, einen groſsen Zweihänder, eine eiſerne Sturmhaube, einen eiſernen Halskragen, Schild und andere Rüſtungsſtücke der Zeit, einige ſchweinslederne Folianten, getrocknete Pflanzen u. ſ. f. Die Geſchicklichkeit, mit welcher er dieſe Gegenſtände auf ſeinen Bildern anordnet und verwendet, zeigt wieder den Ernſt und das Verſtändniſs des jungen Meiſters.

Dieſelbe Naturtreue, denſelben noch etwas ängſtlichen Anſchluſs an die Natur finden wir auch in der Beleuchtung. Daher iſt das einfallende Sonnenlicht (ausnahmsweiſe auch Kerzenlicht) in ſeiner unmittelbaren grellen Wirkung wie in den Schwärzen der tiefen Schatten möglichſt treu, ſelbſt auf Koſten der maleriſchen Wirkung wiedergegeben. Erſt allmälig mildern ſich dieſe Gegenſätze und bildet ſich ein vollendetes Helldunkel aus, wie es die Darſtellung im Tempel zeigt, die auch in Bezug auf die Zahl und die Gruppirung der Figuren bereits auf der Grenze zwiſchen dieſer und der folgenden Entwickelungsphaſe des Künſtlers ſteht.

Rembrandt's Genie bekundet ſich aber vor Allem darin, daſs er trotz ſeiner im Grunde oberflächlichen und kleinlichen Lehrer und trotz der kleinen Verhältniſſe, in denen er ſeine Lehrzeit zubrachte, gleich im Anfange ſeiner ſelbſtändigen Thätigkeit die ſeinem Talente entſprechende Richtung wählt: die Schilderung des Gemüthslebens, die Stimmungsmalerei, als deren maleriſchen Ausdruck er das Helldunkel erkennt und ausbildet.

So groſs jedoch Rembrandt von vornherein ſeinen Lehrern gegenüber daſteht, ſo ſehr erſcheint er bei ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam gegenüber ſeiner ſpäteren Meiſterſchaft noch als Anfänger. Noch iſt er nur gewohnt, im Kleinen zu componiren; in ſeinen Bildern tritt das Neben-

einander ſeiner Modelle und ſonſtigen Studien noch zu deutlich hervor; ſeinen Bildniſſen wohnt noch ein allzuſtarker ſtudienhafter Zug inne: es fehlt ihnen die völlig naive Wiedergabe der Individualität. Auf der anderen Seite tritt neben dem etwas ſpieſsbürgerlichen und kleinlichen, ſelbſt gewöhnlichen Eindrucke, welchen dieſe Eigenthümlichkeiten hervorrufen, in den Koſtümen, in der Umgebung, wie im Ausdruck, ein barock-phantaſtiſcher und pathetiſcher Zug zu Tage. Endlich fehlt es der Zeichnung noch an der Sicherheit und Breite, der Beleuchtung noch an den Feinheiten der Uebergänge, der Färbung an einer richtigen Verwerthung der Localfarben, welche einem kühlen meiſt zu ſchwerem Geſammtton mehr oder weniger geopfert erſcheinen.

2. Rembrandt's erſte Thätigkeit in Amſterdam: Sturm- und Drangperiode.

1632 bis 1636.

Um 1632 macht ſich in den Werken Rembrandt's eine neue Auffaſſung geltend, die im Weſentlichen bis zum Jahre 1636 dominirt und zwar nur eine kurze, aber bedeutſame Epoche in der Entwickelung des Künſtlers charakteriſirt. Geſteigerte Thätigkeit, höhere Begeiſterung, tieferes Verſtändniſs, freiere Behandlung, Ausbildung des Helldunkels ſind die äuſseren Kennzeichen dieſes Umſchwungs, welcher ſich in ſeiner Auffaſſung dadurch geltend macht, daſs an die Stelle jener beſchaulichen Einzelfiguren und flüchtigen Studienköpfe höchſt durchgeführte Bildniſſe, Charakterfiguren und reiche hiſtoriſche Darſtellungen, nicht ſelten in lebensgroſsen Figuren, treten, in denen ſich Klarheit der Compoſition mit groſser Lebendigkeit in der Bewegung und im Ausdruck zu verbinden pflegen.

Ein weſentlicher Antheil dieſes Umſchwungs kommt jedesfalls auf die Verbreiterung ſeiner Anſchauung durch das Leben der Weltſtadt, in welche der Künſtler nunmehr übergeſiedelt war, durch die Bekanntſchaft mit fremden Kunſtwerken, namentlich mit den Gemälden des grade damals auf der Höhe ſeines Ruhms und ſeines Schaffens ſtehenden

P. P. Rubens, ſowie durch den anregenden Umgang mit Gebildeten und Hochgeſtellten der verſchiedenſten Art, welcher ſich ihm namentlich in ſeiner Thätigkeit als Bildniſsmaler darbot.

Der Hauptmaler Amſterdams bei Rembrandt's Ankunft daſelbſt war ohne Zweifel der Bildniſsmaler Thomas de Keyſer. An ihn, an den tonangebenden Modemaler des Portraits, muſste ſich der junge Maler aus Leiden für die ihm beſtellten Bildniſſe zunächſt anſchlieſsen; er durfte es aber auch zu ſeinem eigenen Vortheil. Denn damals wenigſtens war ihm de Keyſer, wenn auch als Genie weit unter ihm ſtehend, als Bildniſsmaler entſchieden überlegen. Seine ſchlichte, treffende, oft ſelbſt groſse Auffaſſung der Perſönlichkeit, wie ſeine kräftige Malweiſe waren ganz geeignet, dem jungen Leidener Feinmaler für einfaches und doch volles Erfaſſen der Individualität, für tieferes Verſtändniſs und groſse Auffaſſung und Behandlung der Formen als Vorbild zu dienen. In weniger als Jahresfriſt hatte Rembrandt dies Vorbild eingeholt, ja überholt. Schon die beiden Bildniſſe des Ruths und Coppenol vom Jahre 1631, die bereits oben eingehender gewürdigt ſind, liefern zum Theil einen Beweis dafür; das glänzendſte, allbekannte Zeugniſs iſt aber die »Anatomie des Dr. Tulp« im Haag aus dem folgenden Jahre 1632.

Eine Beſchreibung oder eingehende Würdigung dieſes berühmten Bildes liegt auſserhalb des Rahmens dieſer Arbeit. Was daſſelbe epochemachend in der holländiſchen Malerei erſcheinen läſst, was dem Künſtler einen durchſchlagenden Erfolg in der neuen Heimath errang, iſt nicht nur die Meiſterſchaft in der Wiedergabe der Individualität (darin erreichen oder übertreffen daſſelbe manche Bildniſſe des Hals und de Keyſer), ſondern die Art, wie durch Anordnung und Beleuchtung ſtatt einer zufälligen Zuſammenſtellung einzelner Perſonen eine meiſterlich abgerundete Compoſition geſchaffen iſt, wie ſich dieſelbe in glücklichſter Weiſe in dem

Hauptmoment, dem Vortrag des gelehrten Anatomen an der Leiche, concentrirt und dem Gegenſtande trotz der naturaliſtiſch treuen Wiedergabe durch das Helldunkel doch jedes Abſtoſsende genommen iſt.

Rembrandt als Modebildniſsmaler in Amſterdam (1632 bis 1634).

Der Eindruck, den die »Anatomie« auf die Zeitgenoſſen hervorrief, muſs ein auſserordentlicher geweſen ſein. Wenigſtens dürfen wir demſelben wohl die Thatſache in erſter Linie zuſchreiben, daſs während Rembrandt im Jahre 1631, nach den uns erhaltenen Bildniſſen, nur zwei ihm fernſtehende Perſönlichkeiten auf Beſtellung malte, uns das Jahr 1632 allein zehn datirte Bildniſſe von diſtinguirten Perſonen bringt und in die Jahre 1632 bis 1634 etwa vierzig ſolcher Portraits fallen, deren jetziger Aufbewahrungsort mir bekannt iſt. Die Zahl dieſer Bildniſſe und die Namen der dargeſtellten Perſönlichkeiten, ſoweit ſie auf uns gekommen ſind, zeigen, daſs Rembrandt mit einem Schlage der bevorzugte Bildniſsmaler von Amſterdam geworden war. Zunächſt beſtellten einige der auf der »Anatomie« vereinigten jungen Aerzte ihre Einzelbildniſſe bei dem Maler: ein Bruſtbild im Beſitz der Fürſtin von Sagan zu Paris (datirt 1632) zeigt den Matthys Kalkoen; und die Bruſtbilder eines Mannes und ſeiner Frau vom Jahre 1634 in derſelben Sammlung gelten für die Bildniſſe von Tulp und ſeiner Gattin. Dieſelben zeichnen ſich durch wirkungsvolle kühle Beleuchtung, meiſterhafte Modellirung und Durchführung ſowie durch feine individuelle Auffaſſung aus.

Aus dem Jahre 1632 ſind ferner zu verzeichnen: das kleine Bruſtbild des Maurits Huygens, Bruder des bekannten Gönners unſeres Künſtlers, Conſtantyn Huygens, im Beſitze des Herrn Weſſelhoeft in Hamburg, ſowie ein ſtattliches Bildniſs des Marten Looten bei Mr. Holford in London (aus der Galerie Feſch). Weiter eine Reihe von Bildniſſen, deren Perſönlichkeit nicht feſtzuſtellen oder doch nicht mit Sicherheit feſtzuſtellen iſt: der irrthümlich ſogenannte Hugo Grotius in der Galerie zu Braunſchweig, mit dem Gegenſtück des ſehr viel nüchterner aufgefaſsten Portraits der Gattin; letzteres aus dem folgenden Jahre 1633. Von den Bildniſſen eines ähnlichen Ehepaares aus der vor einigen Jahren zerſtreuten Sammlung Wynn Ellis in London befand ſich das des Mannes bis vor Kurzem im Handel in Paris; das der Frau (inſchriftlich einer Cornelia Pronck) iſt jetzt im Beſitz des Herrn Conſul E. Weber in Hamburg. Es iſt 1633, ein Jahr nach dem Portrait des Mannes, gemalt worden. Das Bildniſs einer jungen holländiſchen Dame, in einem Seſſel ſitzend, welches ſich in der Sammlung der Akademie zu Wien befindet, iſt beſonders ſorgfältig behandelt und von kühler Beleuchtung. Gleichzeitig entſtanden noch ein männliches Bildniſs in Stockholm; das Bildniſs eines jungen Mannes in der Galerie zu Gotha; eine junge Frau, Rembrandt's Schweſter gleichend, im Beſitz von M. Haro zu Paris; letztere beiden datirt 1632.

Gleichfalls in dieſes oder in das folgende Jahr dürfen wir auch das ſchöne Bildniſs ſetzen, welches in der Galerie zu Caſſel den Namen Coppenol führt, jedenfalls das Portrait deſſelben Gelehrten, welchen uns das Petersburger Bild vom Jahre 1631 zeigt. An der Benennung Coppenol beirren uns einzelne weſentliche Verſchiedenheiten mit den Zügen auf den bekannten Radirungen dieſes Freundes von Rembrandt, namentlich die Verſchiedenheit in der Form der Naſe.

gefprochen. Jenem Bilde der Ermitage gegenüber zeigt das Caffeler Portrait den aufserordentlichen Fortfchritt des jungen Künftlers in dem kurzen Zeitraum von einem oder höchftens zwei Jahren. Statt der etwas gefuchten und fchulgerechten Anordnung dort die völlig freie, vornehme Haltung hier; ftatt der übertriebenen Gegenfätze zwifchen grellem Licht und dunklen Schatten ein fonniges Licht, von dem die ganze Figur umfloffen ift, und das felbft die tiefften Schatten durch feine Reflexe aufhellt. Dem entfpricht die weiche, vertriebene Behandlung und die unbeftimmte, malerifche Zeichnung. Die Caffeler Galerie befitzt noch ein ähnliches Bildnifs aus dem Jahre 1633, das des Dichters Jan Krul; doch ift hier die Anordnung etwas nüchterner, die Durchführung faft gar zu weit getrieben, das Licht von einem kühleren fahl-grauem Ton, ähnlich wie im bereits genannten Bildniffe des vorausgehenden Jahres in der Galerie der Akademie zu Wien.

Schlichter in Auffaffung und Beleuchtung und darin mehr den Bildniffen eines Ravefteyn und de Keyfer verwandt find die Portraits des Willem Burggraeff und feiner Gemahlin aus demfelben Jahre 1633; erfteres in der Galerie zu Dresden, letzteres — von befonders lebensfrifcher Färbung und kräftiger Behandlung — im Städel'fchen Mufeum zu Frankfurt.

Die Bildniffe eines anderen, ältlichen Ehepaares in der Galerie des Belvedere zu Wien, nach der Behandlung gleichfalls aus dem Jahre 1633, wenn nicht fchon von 1632, find allzu kühl im Licht und zeigen in der Zeichnung, namentlich der Hände noch theilweife jene kleinlichen, klumpigen Formen und eine entfprechend derbe Art des Farbenauftrags im Fleifch, wie unter den früher genannten Werken das männliche Bildnifs in Stockholm und der fogenannte Coppenol in der Ermitage. Unverkennbar verräth fich hierin noch der Schüler des Laftman.

Daſſelbe iſt der Fall mit zwei etwa gleichzeitigen groſsen Bildniſſen in ganzen Figuren im Beſitze von Sir Richard Wallace zu London, einſt in der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland. Sie ſtellen den Jan Pellicorn und ſeine Gattin dar; der Mann hat den jungen Sohn zur Seite, die Frau ihre kleine Tochter.

Weſentlich vortheilhafter erſcheinen zwei ähnliche Bildniſſe in ganzer Figur vom Jahre 1634, der bejahrte Prediger Elliſon und ſeine Gemahlin, im Beſitze des Baron Schneider zu Paris. Wer ſie bezweifelt — wie bei der Verſteigerung der Sammlung 1875, wo die Familie ſie zurückkaufte, ſeitens der Pariſer connaiſſeurs und experts faſt allgemein geſchah — müſste conſequenter Weiſe damit eine Epoche von nahezu zehn Jahren in der Entwickelung des Künſtlers ſtreichen. Paris beſitzt grade ſeit Kurzem zwei ganz verwandte Bildniſſe in ganzer Figur aus dem gleichen Jahre 1634, Marten Daey und ſeine Gattin darſtellend, die Baron Guſtave Rothſchild aus der Sammlung van Loon in Amſterdam erwarb. Ebenſo ungerecht, wie man jene Bildniſſe bei Baron Schneider verdammt hat, ebenſo übertrieben hat man dieſe beiden Portraits in den Himmel gehoben [1]). Freilich iſt dieſes junge Ehepaar in ſeiner friſchen, geſundheitsſtrotzenden Erſcheinung und ſeiner reichen Tracht beſtechender als jenes bejahrte Paar; die in vornehmer Haltung daſtehenden Figuren ſind freier angeordnet, flüſsiger und geiſtreicher gemalt: aber im Uebrigen ſind ſich die Bilder ſehr verwandt, ja die Züge des Geiſtlichen ſowohl wie die ſeiner Gattin zeigen jene dem Meiſter ſo charakteriſtiſche intime Auffaſſung des Alters, welche ſo anziehend und oft ſelbſt ergreifend auf uns wirkt. Vosmaer's Annahme, daſs das Bildniſs der Frau Daey, wel-

[1]) Dieſer Ueberſchätzung entſpricht auch der Preis; bei der Vertheilung der Sammlung unter vier Mitglieder der Familie Rothſchild ſollen ſie dem jetzigen Beſitzer zu etwa 700 000 Francs angerechnet ſein.

ches nicht datirt ift, erft im Jahre 1643 gemalt fei, fcheint mir nicht nur dem Alter der Dargeftellten, fondern auch der Tracht und der Auffaffung wie der Behandlung des Bildes zu widerfprechen.

In diefen erften Bildniffen mit ganzen Figuren, in denen Rembrandt allerdings den grofsen Raum und die weiten einförmigen fchwarzen Gewänder noch nicht mit feiner vollen fpäteren Meifterfchaft malerifch anzuordnen und durch fein Helldunkel mit dem mannigfachften Reiz auszuftatten verftand, herrfcht die ungefuchte Einfachheit der Auffaffung und die Ruhe in der Haltung der Figuren, wie fie die Gemälde der älteren Bildnifsmaler Hollands zeigen. Das eigenartige Streben nach dramatifcher Bewegung, welches diefe zweite Jugendepoche Rembrandt's charakterifirt, tritt in feinen auf Beftellung gemalten Bildniffen nur ausnahmsweife hervor. Am ftärkften wohl in dem unter dem Namen »der Schiffsbaumeifter und feine Frau« bekannten Doppelbildnifs vom Jahre 1633 im Buckingham Palace. Die haftige Bewegung der eintretenden Frau, welche ihrem Gatten einen Brief überbringt, ftört zwar in etwas den Eindruck der Bildniffe, welche als folche eine derartige dramatifche Auffaffung nicht zulaffen; aber davon abgefehen bietet das Bild grade in diefer einheitlichen und lebendigen Scene, in dem fchönen Helldunkel, dem hellen blonden Licht und der fauberen Durchführung, worin daffelbe dem angeblichen Coppenol in Caffel fehr verwandt ift, ein befonderes Intereffe unter den Bildniffen des Meifters aus diefer frühen Zeit.

Das Streben des jungen Künftlers nach Mannigfaltigkeit, auch in der Auffaffung der Bildniffe, zeigt ein anderes, befonders anziehendes Gemälde deffelben Jahres 1633, im Befitze von Mrs. Hope in London; ein junges Ehepaar im Zimmer darftellend, Figuren von etwa drittel Lebensgröfse. Dies kleine Format, die Art der Anordnung, das einfache

Tageslicht und die klare flüſsige Färbung, die ſchlichte ausdrucksvolle Auffaſſung laſſen hier deutlich Thomas de Keyſer als das Vorbild Rembrandt's erkennen. Eigenthümlich ungünſtig erſcheint der Meiſter dagegen in drei anderen Bildniſſen kleinen Formates aus demſelben Jahre 1633, den Bruſtbildern von Knaben, welche ſich in den Galerien von Fürſt Youſſoupoff in St. Petersburg, Baronin James Rothſchild in Paris und Sir Richard Wallace in London befinden. Sie ſind auffallend kleinlich, in der Auffaſſung ſowohl als in der Behandlung; das letztgenannte Bild wohl am wenigſten.

Sonderbar, wie derſelbe Künſtler gleichzeitig ein Werk hervorbringen konnte, wie jenes Bildniſs einer dreiundachtzigjährigen Frau, das einen Hauptſchatz der National-Gallery in London bildet. Die ergreifend lebensvoll geſchilderten, durch das hell einfallende Licht verklärten Züge, in denen die Schönheit ihrer Jugend und die Energie ihres Charakters noch deutlich zu leſen ſind, ſind in fetter Farbe mit groſsen Pinſelſtrichen meiſterlich breit hingeſetzt, wie wir es in ähnlicher aber ſkizzenhafterer Weiſe bereits an verſchiedenen Studienköpfen von Greiſen aus den Jahren 1630 bis 1632 fanden.

Eine Londoner Privatgalerie, Bridgewater Houſe, beſitzt aus demſelben Jahre 1634 das Bildniſs eines achtzehnjährigen Mädchens in reicher Tracht. Den etwas ſchweren, lederartigen Fleiſchton hat dies im Uebrigen anziehende und liebevoll durchgebildete Portrait mit dem gleichzeitigen Bildniſs des Philips van Dorp gemeinſam, welches ſich jetzt in der Galerie der Ermitage befindet. Beide Gemälde übertrifft ein anderes, nicht datirtes Bildniſs eines jungen Mädchens in derſelben Bridgewater Gallery. Die zarte Jugendfriſche iſt hier mit wunderbarem Reiz wiedergegeben. Auch in der liebevollen Durchführung, dem köſtlichen Helldunkel

kommt daffelbe den gleichzeitigen Bildniffen von Rembrandt's Gattin nahe. Es wird danach in das Jahr 1634 oder 1635 zu fetzen fein.

Die beiden vom Jahre 1634 datirten Bildniffe von Mann und Frau im Befitze der Fürftin Sagan zu Paris, welche unter den Namen Tulp und Gemahlin gehen, habe ich fchon oben erwähnt. Mir fcheinen diefelben eher dem Künftler felbft und feiner Gattin zu gleichen, für welche auch das theilweife phantaftifch hergerichtete Koftüm fowie die für gewöhnliche Bildniffe feltene Ausbildung des Helldunkels und der malerifchen Behandlung fprechen würde. Das Bildnifs eines jungen Mannes bei Mr. Cartwright in London, das zwar nicht datirt ift, aber nach feiner Behandlung auch um 1634/35 zu fetzen fein wird, ift etwas unbedeutend aufgefafst und nüchtern in der Färbung und Behandlung. Daffelbe ift mit zwei anderen Bildniffen aus den folgenden Jahren der Fall, den Bruftbildern junger holländifcher Damen bei Mr. Adrian Hope in London (vom Jahre 1635) und bei Earl of Kinnaird in Roffie Priory (datirt 1636). Sie zeigen noch in höherem Grade als manche der zahlreichen bisher aufgezählten Bildniffe, welche der Künftler in diefen erften Jahren feines Aufenthalts in Amfterdam für die reichen Bürger der Stadt ausführte, die einfache Auffaffung der Individualität im Gefchmack der Mierevelt, Raveſteyn und de Keyfer.

Nehmen wir zu letztgenannten beiden Bildniffen noch das Portrait einer hübfchen jungen Frau im Städel'fchen Mufeum zu Frankfurt von 1635[1]) und das treffliche Bildnifs einer alten Frau im Lehnftuhl bei Sir Richard Wallace aus demfelben Jahre, fo ift damit fchon die Zahl der auf Beftellung gemalten Bildniffe von 1635 und 1636 erfchöpft. Sie betragen alfo nur etwa den achten Theil der Bildniffe,

[1]) Das Bild ift wegen einer ftörenden Retouche nicht ausgeftellt.

die in den drei vorausgehenden Jahren auf Beſtellung entſtanden. Wie in den folgenden Jahren ſolche Bildniſſe faſt vollſtändig verſchwinden, ſo ſind auch dieſe wenigen Gemälde aus der Mitte der dreiſiger Jahre auch ihrer künſtleriſchen Eigenart nach gewiſſermaſsen nur Nachzügler jener kurzen, aber an Werken aller Art ſo überaus reichen Periode, in welcher wir Rembrandt nach ſeiner vorwiegenden Thätigkeit als den Modebildniſsmaler von Amſterdam bezeichnen zu dürfen glaubten. Ein einſchneidendes Ereigniſs im Lebenslauf des jungen Künſtlers, die Heirath mit Saskia van Ulenburgh, und die damit verbundene Aenderung in ſeinen äuſseren Verhältniſſen und ſeiner bürgerlichen Stellung bewirkten — wie wir gleich eingehender nachweiſen werden —, daſs Rembrandt ſich von einer Thätigkeit abwandte, welche ſein künſtleriſches Genie nicht völlig befriedigen konnte, zumal ſie ihn wenigſtens theilweiſe von der Mode und den Launen ſeiner Beſteller abhängig machte.

Dieſes letztere Moment dürfen wir bei der Beurtheilung der Thätigkeit des Künſtlers als Bildniſsmaler in dieſer Periode entſchieden nicht aus den Augen laſſen. Werfen wir nur einen Blick zur Vergleichung auf die Bildniſſe, welche Rembrandt gleichzeitig aus innerem künſtleriſchen Bedürfniſs heraus geſchaffen hat: auf die Portraits ſeiner Familie und ſeiner Freunde, auf ſeine Eigenbildniſſe und die Studienköpfe von Greiſen, ſo werden wir weſentliche Verſchiedenheiten zwiſchen dieſen und jenen Bildern entdecken. Statt des voll und warm einfallenden Lichts mit ſeinem zauberhaften Helldunkel wählt der Künſtler als Beleuchtung für die beſtellten Bildniſſe einfaches, kühles Tageslicht; ſtatt maleriſcher Anordnung und Ausſtaffirung die reichen Modekoſtüme des Tages; ſtatt der breiten maleriſchen Behandlung finden wir ſorgfältige Durchführung und ſaubere Vertreibung der Farben. Dieſe Abweichungen von der gewohnten Auffaſſung

und Behandlung haben wir gewifs nicht auf Rechnung des Künftlers, fondern vielmehr auf Rechnung des Gefchmacks feiner Auftraggeber zu fetzen. Rembrandt fügte fich der Mode, für welche bei feiner Ankunft in Amfterdam, wie bereits erwähnt, Thomas de Keyfer tonangebend war. Er that dies zweifelsohne mit Widerftreben, aber gewifs nicht zu feinem Schaden: die fchlichte, aber treffende und zuweilen felbft grofse Charakteriftik, die ftrenge und ficbere Zeichnung, die klare Färbung, die faubere und zugleich malerifche Durchführung mufsten für den in der kleinlich-phantaftifchen Schule eines Swanenburgh und Laftman aufgewachfenen Künftler das vortheilhafteíte Vorbild fein. Sein Genie wie feine grundverfchiedene Richtung verhüteten, dafs der ihm auferlegte Zwang ihn zum widerftrebenden Nachahmer machte: vielmehr eignete fich der Künftler in kürzefter Zeit die eigenthümlichen Vorzüge feines Vorbildes an und bildete und veredelte dadurch feinen eigenen Stil.

Selbftbildniffe und Studienköpfe.

Die oben aufgezählten Bildniffe aus den Jahren 1632 bis 1636 zeigen uns den rafchen und aufserordentlichen Fortfchritt des Künftlers in der Entwickelung feiner Eigenart: ich nenne nur, als einige der Hauptwerke, den fogenannten Coppenol in Caffel, die alte Frau in der National-Gallery zu London, das Ehepaar Daey bei Baron Guftave Rothfchild und das junge Mädchen bei Lord Ellesmere. Weit deutlicher liegt diefer Procefs feiner Fortbildung aber vor uns, wo der Künftler unbehindert nur nach eigenem Er-

meſſen und aus innerem Bedürfniſs heraus ſchaffen konnte: in den Eigenbildniſſen, den Portraits ſeiner Familie und Freunde und in Studienköpfen verſchiedener Art. Trotz ſeiner ſtaunenswerthen Thätigkeit als Bildniſsmaler, trotz zahlreicher Beſtellungen auf Gemälde hiſtoriſcher Motive, trotz der groſsen Anzahl von Radirungen dieſer Jahre ſehen wir Rembrandt gleichzeitig, nach wie vor, mit derſelben Freude und Sorgfalt die Bildniſſe der ihm Naheſtehenden ausführen, mit demſelben Eifer ſeine maleriſchen Probleme löſen, indem er das eigene Antlitz oder einen intereſſanten Greiſenkopf zum Vorwurf für ſeinen Pinſel wählt. Doch ſind die verſchiedenartigen Studien, welche auf dieſe Weiſe entſtanden, in dieſen Jahren, gegenüber jenen flüchtigen und zuweilen faſt rohen Leiſtungen ſeiner Leidener Zeit, ausnahmslos in ſich abgerundete, oft ſehr vollendete Bilder, wenn auch meiſt von groſser Breite in der Ausführung. Denn grade an ihnen ſuchte der Künſtler ſeine maleriſche Behandlung nach allen Richtungen hin zu gröſster Freiheit und Vollendung durchzubilden.

Von den Selbſtbildniſſen ſchlieſsen ſich die früheſten, welche dieſer Epoche angehören, noch eng an jene in Leiden entſtandenen Selbſtportraits an: ſo ein lebensgroſses, ovales Bruſtbild in Petworth und ein anderes, unter Lebensgröſse, in Dulwich Gallery, beide RL van Ryn f. 1632 bezeichnet. Während letzteres bereits von ſorgfältiger Durchführung, emailartigem Farbenauftrag und feinem Helldunkel, nur in der Figur noch etwas ungeſchickt iſt, zeigt uns das erſtgenannte Bildniſs bei Lord Leconfield noch faſt dieſelbe Auffaſſung der Figur, die gleichen übertriebenen Gegenſätze von hellen, fett aufgeſetzten Lichtmaſſen und ſchwärzlichen Schatten, wie die früheren Bildniſſe in Nürnberg und im Haag. Auf das intereſſante Gegenſtück dieſes Bildes werde ich ſpäter näher einzugehen haben.

Ein Selbſtbildniſs im Louvre aus dem folgenden Jahre 1633 zeigt gegen dieſe Bilder einen weſentlichen Fortſchritt in der freien Art, wie der Kopf in der dünnen braunen Farbe, bei einem warmen Tone, faſt prima modellirt iſt; allein der Ausdruck iſt unglücklich, auffallend ältlich, und die Localfarben ſind in dem gar zu röthlichen Ton allzuſehr vernachläſſigt. — Etwa gleichzeitig iſt ein anderes, weſentlich geringeres Bildniſs des Künſtlers, in der Braunſchweiger Galerie, entſtanden. Rembrandt hat ſich hier in bläulichem Rock und braunem Mantel, mit kleinem Barret und mit einem Schwert in der Hand dargeſtellt. Aehnlich in der Färbung wie das gleichzeitige Bildniſs der lachenden Saskia in Dresden, hat es jeden Reiz durch unbarmherziges Putzen eingebüſst, ſodaſs es jetzt faſt allgemein als die Arbeit eines Nachahmers angeſehen zu werden pflegt.

Die beiden folgenden Jahre ſind auſserordentlich reich an Selbſtbildniſſen: zu fünf datirten Gemälden kommt eine noch gröſsere Zahl undatirter Bilder; und ähnlich zahlreich ſind die Selbſtbildniſſe, welche uns in Radirungen und Zeichnungen dieſer Jahre erhalten ſind. Dem jungen Ehegatten iſt es eine beſondere Freude, als Gegenſtück zu den köſtlichen Bildniſſen ſeiner Gattin ſein eigenes Bildniſs in immer neuer phantaſtiſcher Tracht und in den verſchiedenſten Auffaſſungen der Gemahlin zum Geſchenke zu machen. Daher verwendet jetzt der Künſtler auch auf dieſe Bildniſſe eine Sorgfalt, welche er früher für dieſelben nicht für nöthig hielt. War ihm der eigene Kopf zwar ein bequemes und billiges Modell geweſen, um flüchtige Studien ſeiner Beleuchtung und ſeines Helldunkels daran zu machen, ſo war er doch weder anziehend noch maleriſch: die runde Kopfform, die kleinen grauen Augen, die kurze, in eine etwas knollige Spitze auslaufende Naſe gaben ſeiner Erſcheinung einen faſt gewöhnlichen Ausdruck, den erſt die durch manche Schickſale aus-

gearbeiteten Züge des Alters verlieren ſollten. Der Künſtler ſuchte deshalb durch die Anordnung: durch maleriſche Koſtüme, ſchlagende Beleuchtung und ausgebildetes Helldunkel ſeinen Formen einen höheren Reiz zu verleihen. Zuweilen nahm er es auch mit der Aehnlichkeit nicht beſonders ſtreng; dienten ihm doch dieſe Bildniſſe in erſter Reihe als Studien.

Die Galerie des Louvre beſitzt ein Selbſtportrait aus dem Jahre 1634, welches dem Bildniſs des vorausgehenden Jahres in derſelben Sammlung noch nahe verwandt iſt, deſſen brauner Geſammtton aber klarer und goldiger, deſſen Behandlung bereits freier iſt. Das gleichzeitig entſtandene Bildniſs in der Berliner Galerie giebt in ſeinen feineren Formen die Züge des Künſtlers offenbar verſchönert wieder. Ein zweites Bruſtbild derſelben Galerie, ohne Jahreszahl, welches den Künſtler in breitem Barret, eiſernem Halskragen und goldener Kette zeigt, iſt nüchterner und kühler; nach der breiten, fetten Malweiſe und den etwas ſchweren graugrünen Tönen im Schatten ſcheint es mir ein charakteriſtiſches Werk aus dem folgenden Jahre 1635.

Auch eine Privatgalerie beſitzt zwei Selbſtbildniſſe dieſer Zeit, Mancheſter Houſe in London. Beide Bilder ſind bezeichnet, aber nicht datirt, ſoviel ich ſehen konnte; doch ſind ſie ſowohl nach dem Alter des Künſtlers als nach der Behandlung mit Beſtimmtheit in dieſe Jahre 1634/35 zu ſetzen. Das eine derſelben, welches den Maler in ähnlicher Ausſtaffirung zeigt, wie jenes nicht datirte Bild der Berliner Galerie, ſteht in dem kühlen, etwas ſchweren röthlich-braunen Tone dem Louvre-Bilde von 1634 am nächſten. Das zweite Bruſtbild, der Künſtler in flacher Mütze und mit goldener Kette über dem braunen Pelz, iſt wärmer, noch leuchtender im Licht und ſorgfältiger durchgeführt. — Vollendeter und anziehender noch als irgend eines dieſer Bilder erſcheint mir das mit der Jahreszahl 1634 bezeichnete Bildniſs der Caffeler

Galerie. In Bruſtharniſch und Sturmhaube gekleidet, beugt ſich der Künſtler über eine Brüſtung und ſchaut lauernd hinaus, wie auf der Wacht gegen den Feind. Wie die Auffaſſung ebenſo originell als lebendig iſt, ſo iſt auch die Beleuchtung auſserordentlich wirkungsvoll, die Färbung in dem zarten graulichen Ton von groſser Feinheit.

In das Jahr 1634 gehört wohl auch das lebensgroſse Selbſtportrait der Haager Galerie, keck im Ausdrucke, tief und leuchtend in der Färbung.

Aus dem folgenden Jahre 1635 datiren nur zwei mir bekannte Bildniſſe Rembrandt's; aber auſser einigen eben bereits erwähnten Bildern ſcheinen mir noch verſchiedene nicht mit Jahreszahlen verſehene Selbſtportraits in daſſelbe Jahr zu gehören. Jene datirten Bildniſſe finden ſich in der Galerie des Fürſten Liechtenſtein und in der National Gallery zu London, letzteres mit der Sammlung Peel erworben. Während dieſes durch einen trüben Firniſs in seiner Wirkung beeinträchtigt wird, iſt das trefflich erhaltene Bild der Galerie Liechtenſtein nicht nur durch liebevolle Vollendung der Stoffe, namentlich des prächtigen violetten Sammetmantels, und das feine blonde Licht, ſondern auch durch einen ſelten anziehenden milden Ausdruck in den Zügen des Künſtlers von beſonderem Reiz.

Wenig vortheilhaft erſcheint daneben das etwa gleichzeitige bekannte Selbſtportrait Rembrandt's in der Galerie Pitti. Faſt die gleichen gewöhnlichen Züge, wie hier, zeigt auch ein anderes breit und maleriſch behandeltes Bildniſs des Künſtlers aus der gleichen Zeit in Hamilton Houſe in Schottland (verſteigert 1882). Grade im Gegenſatze zu dieſen Gemälden ſehen wir in dem Selbſtportrait, welches die Sammlung der Malerbildniſſe in Woburn Abbey enthält, die Züge des Künſtlers in nüchterner Weiſe verſchönert; auch ehe das Bild durch Reſtauration ſo verdorben war, wie es

jetzt erſcheint, gehörte es zu den geringſten Werken dieſer Zeit.

Unter den Zeichnungen zu ſolchen Selbſtportraits des Künſtlers ſeien hier wenigſtens zwei wenig bekannte Hauptblätter erwähnt: eine groſse Kohlenzeichnung in zwei Farben, mit Biſter getuſcht, im Beſitz von Mr. R. S. Holford in London, Rembrandt am Fenſter darſtellend, datirt 1634; und eine kleinere und flüchtigere Tuſchzeichnung im Berliner Kabinet (von Mr. Robinſon erworben).

Alle dieſe Selbſtportraits des Künſtlers, auch wenn ſie nur als Studien zur Löſung des einen oder anderen maleriſchen Problems entſtanden, ſind — wie bereits erwähnt — zu völlig abgerundeten Kunſtwerken ausgearbeitet. Daſſelbe iſt auch der Fall mit allen übrigen Studienköpfen dieſer Zeit, ſelbſt wenn ſie noch ſo flüchtig und breit hingeworfen ſind. Studien im modernen Sinne ſind uns überhaupt kaum von Rembrandt erhalten. Offenbar war es ihm, wie den meiſten groſsen Meiſtern der alten Zeit, künſtleriſches Bedürfniſs, ſelbſt die Studie nach dem Modell zu einem fertigen Bilde zu geſtalten. Seine gemalten Stillleben (wie der geſchlachtete Ochſe im Louvre und die todten Pfauen bei Mr. Cartwright in London), ſeine Radirungen, ſelbſt zahlreiche ſeiner Zeichnungen liefern den Beweis dafür.

Die gemalten Studien dieſer Zeit, von den Bildniſſen des Künſtlers und ſeiner Familie abgeſehen, beſchränken ſich auf Köpfe, Bruſtbilder und Halbfiguren, und zwar ausſchlieſslich von Greiſen. Auch für die ſpätere Zeit Rembrandt's bleibt es charakteriſtiſch, daſs derſelbe ſeine Modelle für ſolche Studienbilder faſt ausnahmslos aus dem Alter wählte. Was zog ihn am Alter ſo ſehr an? Zunächſt wohl ſchon der ſcharf ausgeprägte Charakter, der in den gefurchten, ausdrucks-

vollen Zügen wie eine Schrift auf eherner Tafel eingegraben erſcheint. Dann bot ihm das Alter aber auch jene Leidenſchaftsloſigkeit und Beſchaulichkeit des inneren Lebens, deſſen beredtſter Schilderer grade Rembrandt wurde. Zugleich gaben die fältenreichen Züge, die welke Haut, der ſtruffe Bart dem Künſtler Gelegenheit zum wirkungsvollſten Spiel ſeines Helldunkels und zu freieſter maleriſcher Behandlung.

Wir ſahen ſchon, wie ausdrucksvoll, wie frei er bereits in den Jahren 1630 und 1631 das Bildniſs ſeiner Mutter und mehrere Studienköpfe von bejahrten Alten in Caſſel, Schwerin u. ſ. f. ſchilderte. Ein Greiſenportrait, welches wohl gleichfalls noch in die letzte Zeit ſeines Aufenthaltes in Leiden, in das Jahr 1631/32 zu ſetzen ſein wird, befindet ſich im Beſitz von Mr. Beresford Hope zu London: phantaſtiſch gekleidet in einen dunkelvioletten Mantel mit Agraffe, mit eiſernem Halskragen und goldener Kette darüber, Barret mit hoher Feder, im Ohr eine Perle; unter Lebensgröſse. Pathetiſch aufgefaſst und von groſser Wirkung.

Die Caſſeler Galerie beſitzt zwei vorzügliche und trotz ihrer Verſchiedenheit ſehr charakteriſtiſche Greiſenbildniſſe aus dem Jahre 1632: das Bruſtbild eines niederblickenden Alten, auf deſſen kahlen Schädel das volle Sonnenlicht fällt; hellblond im Ton und ſauber vertrieben auf warmem, braunem Grunde, der hier und da durchſcheint; und den Kopf eines Greiſes mit vollem, ſtruffem Haar und Bart. Letzterer iſt, im Gegenſatze gegen jenes Bild, wie in Farbe geknetet; in ſicheren groſsen Pinſelſtrichen iſt, faſt unvermittelt, Falte neben Falte geſetzt. Dieſem Bilde nahe verwandt in Wirkung und breiter Behandlung iſt ein anderes Bruſtbild eines finſter dreinſchauenden Alten mit wirrem Haar und ſtruffem Bart in der Galerie zu Oldenburg; gleichfalls vom Jahre 1632.

In dem Profilbilde eines Alten in phantaſtiſcher orien-

taliſcher Tracht, einem Mantel von Brokatſtoff und Turban mit Perlenkette, aus dem folgenden Jahre 1633 (in der Pinakothek zu München), artet dieſe Breite gradezu in Rohheit, die lebendige Haltung in unruhige Haſt, die Auffaſſung in übertriebenes Pathos aus. Die kühle Färbung im grünlichen Ton, die breite Primabehandlung entſpricht jenen übertrieben pathetiſchen hiſtoriſchen Darſtellungen aus den Jahren 1633 bis 1635, die wir gleich näher kennen lernen werden.

Eine gröſsere Zahl meiſt ſehr anſprechender Greiſengeſtalten aus dem Ende dieſer Epoche findet ſich in den engliſchen Privatſammlungen. Der Zeit nach das früheſte ſcheint mir das Bruſtbild eines Alten in Woburn Abbey: in mattrothem Rock mit weiſsen Aermeln und ſchwarzem Mantel, hat er die Hände über der Krücke eines Stockes zuſammengelegt. In der Färbung iſt das Bild hell und klar, in der Behandlung breit und weich. Zwei einander ſehr nahe ſtehende, beſonders anziehende Greiſenbildniſſe, etwa aus dem Jahre 1635, beſitzen Sir Philip Miles in Leigh Court und der Earl of Derby in London. Beide Gemälde zeigen einen Greis von ſchönen Formen, mit weiſsem, wallendem Bart, reicher Tracht von tiefer Färbung, faſt en face geſehen. Der »Rabbi« bei Earl of Derby, in dunklem Turban und Rock, iſt beſonders tief geſtimmt in der Farbe, aber leuchtend im Fleiſch; der Mann in Leigh Court, in reichem Barret, iſt farbiger und klarer, von der weichen und maleriſchen, dabei aber gleich ſorgfältigen Behandlung wie das berühmte Bildniſs der alten Frau vom Jahre 1634 in der National Gallery.

Dieſen leuchtend warmen, farbenkräftigen Bildern, welche ſich, bei gröſserer Meiſterſchaft, denen in Caſſel und Oldenburg vom Jahre 1632 anſchlieſsen, ſtehen zwei andere Greiſenportraits gegenüber, beide aus dem Jahre 1635, welche in dem geſuchten Pathos und dem kühlen graulichen Ton

der Farbe dem obengenannten Studienkopf der Münchener Pinakothek (von 1633) nahe ſtehen. Der alte Mann in Hamptoncourt iſt auch in der Auffaſſung widerſtrebend und in der Ausführung faſt roh zu nennen; der traurige Zuſtand, in dem ſich das Bild durch ſcharfes Putzen jetzt befindet, vermehrt noch den unangenehmen Eindruck. Das zweite dieſer Bilder, der Rabbiner in Chatsworth, gehört nach der Ausſtattung und Umgebung der Figur offenbar zu den Heldengeſtalten des alten Teſtaments, wie die unter der Bezeichnung der »Judenbraut« bekannten weiblichen Studienfiguren aus der gleichen Epoche des Künſtlers. Ich werde daher auf das Bild bei der Beſprechung der hiſtoriſchen Werke dieſer Zeit zurückkommen.

Die Gattin Saskia van Ulenburgh und die Familie des Künſtlers in den Werken Rembrandt's.

Das Vorbild der tüchtigen älteren Meiſter der Bildniſsmalerei in Holland, insbeſondere in Amſterdam, die Studien, welche der Künſtler am eigenen Kopfe und an den Geſtalten maleriſcher Greiſe zu machen liebte, gaben ihm Sicherheit in der Zeichnung, Freiheit und Breite in der Beherrſchung aller maleriſchen Mittel, künſtleriſche Durchbildung ſeines eigenartigen Helldunkels. Sodann hatten die mancherlei flüchtigen Berührungen und näheren Beziehungen, in die Rembrandt durch ſeine Thätigkeit als Modebildniſsmaler der Weltſtadt kam, in die Anſchauungsweiſe wie in die Behandlung einen gröſseren, freieren Zug gebracht. Daſs aber

dieſer begeiſterte Aufſchwung in den Werken des Meiſters mit einem wichtigen Ereigniſſe ſeines Lebens, mit ſeiner Verheirathung mit Saskia van Ulenburgh im Juni des Jahres 1634, zuſammenfällt, berechtigt uns wohl von vornherein zu der Annahme, daſs ein gutes Theil dieſer Begeiſterung auf Rechnung der Braut und Gattin zu ſetzen ſein wird, zumal Rembrandt — wie wir ſehen werden — mit derſelben ſchon kurze Zeit nach ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam in Berührung getreten zu ſein ſcheint.

Schon äuſserlich muſste dieſe Heirath für die Lage Rembrandt's und damit auch für ſeine künſtleriſche Thätigkeit von weſentlicher Bedeutung ſein: Saskia brachte ihrem Gatten das für die damalige Zeit anſehnliche Vermögen von 40 000 Gulden mit in die Ehe. Dadurch war der Künſtler in den Stand geſetzt, auf die zwar einträgliche, aber einförmige und namentlich den Launen der Beſteller unterworfene Bildniſsmalerei zu verzichten — nach dem Jahre 1634 werden, wie wir ſahen, die auf Beſtellung gemalten Portraits in der That auffallend ſelten — und ausſchlieſslich aus dem inneren Bedürfniſs heraus zu ſchaffen. Daſs aber auch die Perſönlichkeit ſeiner Gattin in hohem Maſse anregend auf den Künſtler einwirkte, beweiſt uns ein Blick in die Werke dieſer Zeit. Denn durch den Pinſel oder die Radirnadel verewigt, im Bildniſs oder als Heldin ſeiner bibliſchen und mythologiſchen Compoſitionen tritt uns ſeine Gattin überall entgegen; und zwar iſt deren Bild ſtets mit einer ſo liebevollen Sorgfalt behandelt und zugleich von einem ſo eigenartigen Zauber übergoſſen, daſs man nicht verkennen kann, wie hier das Herz mit bei der Arbeit war.

Betrachten wir nun dieſe Bildniſſe der Saskia. In dem Bruſtbild der Dresdener Galerie vom Jahre 1633 hat der Maler ſie dargeſtellt, wie ſie freudeſtrahlend den Bräutigam begrüſst. In jenem prachtvollen, allbekannten Profilbildniſs

der Caffeler Galerie (wohl aus demſelben Jahre 1633 oder aus dem Anfange des folgenden Jahres) ſteht ſie reich und feſtlich geſchmückt vor uns, in feierlichem Ernſt, wie die Braut vor dem Altare. Ein ſehr ähnliches Profilbildniſs, und zwar ſchon vom Jahre 1632, beſitzt die Galerie zu Stockholm; die verwandten Züge wie das ähnliche Phantaſiekoſtüm machen es wahrſcheinlich, daſs wir auch hier ſchon Saskia Ulenburgh vor uns haben. Danach müſste der Künſtler alſo ihre Bekanntſchaft ſchon kurz nach ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam gemacht haben. Und dann jenes berühmte Doppelbildniſs Rembrandt's und ſeiner Gattin in der Dresdener Galerie, das nach ſeiner Behandlungsweiſe (leider iſt es theilweiſe verputzt und retouchirt) um 1636 entſtanden ſein muſs: welche Liebe, welche Luſt ſpricht aus dieſem Bilde! Als ob der Künſtler im Beſitz dieſer Gattin nur dem Genuſs zu leben verſtände, als ob die Hand ſtatt der Führung des Pinſels nur noch gewohnt wäre, das Sektglas zu ſchwingen und Paſteten zu zerlegen. Und doch bezeugt grade dieſes Bild, welches Rembrandt's Auffaſſung, Stimmung und Behandlungsweiſe in dieſer Zeit beſonders deutlich veranſchaulicht, daſs dieſe Lebensluſt eine höhere Begeiſterung und geſteigerten Schaffensdrang im Künſtler erweckte.

Schon in dieſem Doppelbilde iſt es Rembrandt offenbar weniger auf treffende Aehnlichkeit angekommen — die früher genannten Bildniſſe und Radirungen der Saskia wie die des Künſtlers ſelbſt ſind entſchieden portraitähnlicher —, als auf vollendet künſtleriſche Compoſition. Stärker noch tritt dieſes Streben in einem anderen, etwa gleichzeitigen Bilde des jungen Ehepaares hervor, das deshalb auch nicht einmal als ſolches erkannt worden iſt, in Buckingham Palace zu London. Es zeigt das Bildniſs eines jungen Mannes, welcher ſeiner Gattin bei der Toilette behülflich iſt. Man nennt die Dargeſtellten den Bürgermeiſter Pancras und ſeine Ge-

mahlin; und Vosmaer ſetzt die Entſtehung des Bildes in das Jahr 1645, weil in dieſem Jahre die Vermählung des Pancras ſtattfand. Gegen eine verhältnifsmäſsig ſo ſpäte Zeit der Entſtehung ſpricht aber ſchon die Bezeichnung *Rembrant* (ſtatt Rembrandt), die bisher nur bis zum Jahre 1637 (auf der »Suſanna« im Haag) nachzuweiſen iſt. Dagegen ſpricht aber vor Allem die ganze Färbung und Behandlungsweiſe, welche ſich namentlich dem eben beſprochenen Bilde in Dresden wie dem Simſon in Berlin unmittelbar anſchlieſst, zu allen Werken aus den vierziger Jahren aber im Widerſpruch ſteht. Auch finden wir den golddurchwirkten orientaliſchen Mantel, welchen Simſon in dem Berliner Bilde trägt, gleichfalls als Schmuck der jungen Frau auf dem Bilde im Buckingham Palace. Vor dem Dresdener Bilde hat daſſelbe die ruhigere Wirkung voraus und macht daher einen anſprechenderen Eindruck. Auch iſt bei der trefflichen Erhaltung das Helldunkel wirkungsvoller und die Färbung kräftiger und reicher: die Gattin iſt in gelbem Seidenkleid, über dem ein ſchwerer dunkelgelber geblümter Mantel liegt; der Mann iſt ganz in Dunkelgrün gekleidet; über dem Toilettetiſch liegt ein Smyrnateppich von rother Grundfarbe.

Abgeſehen von dem künſtleriſchen Werth und dem gegenſtändlichen Intereſſe bietet uns dieſes Bild, eines der umfangreichſten des Meiſters, noch ein beſonderes Intereſſe dadurch, daſs uns der Künſtler hier einen Blick in die Toilette der Saskia thun läſst. Rembrandt ſelbſt iſt um den Schmuck ſeiner Saskia bemüht: er iſt im Begriff der feierlich-phantaſtiſchen Toilette den Abſchluſs zu geben, indem er ſeiner Gattin ein Perlenhalsband umlegt, während dieſe ſelbſt die zugehörigen Perlen im Ohre befeſtigt. Der Künſtler führt uns hier vor Augen, was wir freilich unſchwer auch aus den übrigen Bildniſſen ſeiner Gattin errathen können, daſs er ſelbſt die Toilette für ſie auswählt, die reichen fremden Stoffe

ſelbſt einkäuft und deren Schnitt maleriſch beſtimmt, wie es ihm für die kleine Geſtalt Saskia's mit den rundlichen aber zierlichen Formen, dem friſchen Teint und den blonden Haaren am vortheilhafteſten erſcheint, und daſs er danach auch den prachtvollen Schmuck aus Gold, Perlen und edlen Steinen bei ſeinen guten Freunden, den Antiquitätenhändlern von Amſterdam, mit gröſster Sorgfalt zuſammenſucht.

Seine eigene Tracht ſehen wir auf dieſem Doppelbildniſſe jener der Gattin entſprechend gewählt; wir finden ſie auch, wie ſolches bei ſämmtlichen Bildniſſen der Saskia der Fall iſt (ähnlich und wenn auch noch nicht ſo reich und prächtig auf denen ſeiner Schweſter und Mutter, die wir gleich noch kennen lernen werden) auf den meiſten der zahlreichen Selbſtbildniſſe des Künſtlers in ähnlicher Weiſe phantaſtiſch zuſammengeſetzt aus orientaliſchen Stoffen, Stücken vom Landsknechtskoſtüm, funkelndem Geſchmeide und den einfacheren Koſtümſtücken der holländiſchen Ateliers, wie es den maleriſchen Zwecken des Künſtlers grade paſste. Niemals aber finden wir meines Wiſſens dieſe Tracht bei Bildniſſen fremder Perſönlichkeiten, die bei Rembrandt in Beſtellung gegeben waren. Keiner der zahlreichen bekannten vornehmen oder gelehrten Amſterdamer Herren, keine ihrer Damen, deren Bildniſſe durch Rembrandt auf uns gekommen ſind, ſind jemals in ähnlicher Weiſe phantaſtiſch koſtümirt; ſie tragen vielmehr ſämmtlich die Modetracht ihrer Zeit und ihres Landes, wenn auch häufig in reichem Feſttagsſchmuck und maleriſcher Herrichtung. Aus dieſer Thatſache dürfen wir, glaube ich, den Schluſs ziehen, daſs wo uns eigentliche Bildniſſe unbekannter Perſonen von Rembrandt's Hand in ähnlicher Phantaſietracht begegnen (von Modellſtudien abgeſehen) wir dieſelben nur unter den dem Meiſter ganz nahe ſtehenden Perſönlichkeiten

ſuchen müſſen, ſeien es ſeine Anverwandten, Kinder oder nächſten Freunde.

Wie wir ſpäter, wenn es ſich darum handeln wird, den Kreis dieſer Angehörigen, die ihn im Alter umgeben, kennen zu lernen, einen Fingerzeig durch dieſe Thatſache erhalten werden, ſo erweiſt ſich dieſelbe auch zur Erklärung verſchiedener Portraits der früheren kurzen Periode, die wir hier beſprechen, von Bedeutung, namentlich für eine Reihe von weiblichen Bildniſſen, deren Entſtehung in die erſten Jahre dieſer Zeit, in die Jahre 1632 und 1633, fallen. Sie ſtellen ſämmtlich daſſelbe junge Mädchen vor, eine Blondine mit fuchſigem, krauſem Haar, friſchen Farben, runder Kopfform mit kleinlichen, faſt häſslichen Zügen: kleinen runden Augen und kleiner Naſe mit etwas knolliger Spitze. Die Verwandtſchaft mit Rembrandt's eigenen Zügen iſt augenfällig. Auch daſs ſie der Künſtler ſo häufig in kurzer Zeit malte, daſs er dieſe Bildniſſe in derſelben freien Weiſe anordnete und behandelte wie ſein eigenes Bildniſs, daſs zwei derſelben Gegenſtücke zu einem Selbſtportrait des Künſtlers bilden, daſs ihm derſelbe Kopf als Modell diente für die weiblichen Geſtalten ſeiner gleichzeitigen hiſtoriſchen Gemälde: alle dieſe Umſtände ſprechen dafür, daſs der Künſtler hier eine nahe Verwandte, muthmaſslich eine Schweſter, abbildete. Auch die Thatſache, daſs alle dieſe Bildniſſe — ich kenne deren fünf, welche Jahreszahlen tragen oder ſicher datirbar ſind — nur aus den beiden Jahren 1632 und 1633 ſtammen, verſtärkt dieſe Annahme und geſtattet uns zugleich eine andere intereſſante Hypotheſe für die Biographie des Künſtlers: als Rembrandt aus ſeiner Vaterſtadt nach Amſterdam überſiedelte, folgte ihm ſeine Schweſter (Machteld oder Lysbeth Harmensz, da Gerrit bereits im September 1631 verſtorben war) und beſorgte dem jungen Künſtler das Haus, bis Saskia van Ulenburgh 1634 als Gattin darin einzog. Der Umſtand, daſs dieſe Bildniſſe

nicht vor dem Jahre 1632 vorkommen, während die von Rembrandt's Mutter grade bis in das Jahr 1631 gehen, ist ferner ein Grund mehr für unsere Annahme, dass die Uebersiedelung des Künstlers nach Amsterdam Anfang des Jahres 1632 oder in den letzten Monaten des Jahres 1631 erfolgte.

Solche Bildnisse von Rembrandt's Schwester finden sich in den folgenden Sammlungen: bei Lord Leconfield in Petworth, als Gegenstück eines Selbstportraits aus dem Jahre 1632; gleichfalls mit einem Bildnis des Künstlers zusammen in der Galerie von Mr. Kann in Paris (1878 versteigert und von seinem Gegenstück getrennt), aus dem Jahre 1633; mit der Jahreszahl 1632 in der Brera zu Mailand, bei Mr. Cook in Richmond und bei Herrn Sedelmeyer in Paris (1881). Sie sind meist von ovaler Form und zeigen das Brustbild der Dargestellten ohne Hände, in schwärzlichem oder dunkelviolettem Kleid mit goldener Kette. Die Behandlung ist, wie in den gleichzeitigen Selbstportraits, breit und energisch, von fetter Pinselführung, im Fleisch sorgfältig vertrieben, von einem leuchtend warmen hellblonden Ton. Sind diese Bilder wenig ansprechend durch die Züge der Dargestellten, so sind sie um so interessanter als freie, malerische Studienköpfe; namentlich das Bild in der Brera.

Das Bildnis einer jungen holländischen Dame aus demselben Jahre 1632, bei M. Haro in Paris, das bereits oben genannt wurde (vgl. S. 400), zeigt ganz ähnliche, aber doch etwas abweichende Züge; deshalb wage ich die Dargestellte danach nicht für ein und dieselbe Person mit Rembrandt's Schwester zu erklären [1]). Zeichnungen, welche Rembrandt's Schwester wiedergeben, scheinen mir die kleine Rothstiftzeichnung des Louvre und eine junge Frau am Fenster im

[1]) Eine (muthmaslich freie) Copie eines solchen Bildnisses von Rembrandt's Schwester besitzt die Galerie von Tours unter Rembrandt's Namen (Kat. 231). Sie scheint mir von der Hand des G. Flinck zu sein.

Privatbeſitz zu Paris (ausgeſtellt 1879 von M. Charles Sedelmeyer).

In dieſen Bildniſſen von Rembrandt's Schweſter iſt die Tracht, wenn auch künſtleriſch arrangirt, doch noch, wie in den gleichzeitigen Selbſtportraits, verhältniſsmäſsig einfach: noch fehlten dem Atelier des jungen Meiſters jene prächtigen Stoffe und Schmuckſachen, welche er ſeiner Gattin zu Liebe in den folgenden Jahren in reicher Fülle anſchaffte. Wie Saskia's Bildniſs und das eigene Portrait, ſo finden wir auch einige unbekannte Bildniſſe vom Ausgange jener Epoche, die wir hier beſprechen, in dieſelben reichen und maleriſchen Phantaſiekoſtüme gekleidet; wir dürfen ſie deshalb wohl mit in die nächſte Umgebung des Künſtlers rücken. Das eine derſelben, das Bruſtbild einer jungen Frau mit einer Nelke in der Hand, in der Galerie zu Caſſel, gehört zu den vollendetſten Bildniſſen des Meiſters aus dieſer Zeit. Das hell einfallende Licht ſpielt im feinſten Helldunkel auf den keineswegs beſonders anziehenden Zügen der Dargeſtellten; die kühlen grau-grünen Töne miſchen ſich hier mit warmen bräunlichen Tönen in feinſter Weiſe; die Localfarbe kommt mehr als gewöhnlich zur Geltung und die Carnation iſt von gröſster Zartheit. Nach Färbung und Behandlung haben wir dieſes nicht datirte Bild in das Jahr 1635 oder 1636 zu ſetzen.

Die beiden anderen hieher gehörigen Gemälde ſind die Bildniſſe eines jungen Mannes und ſeiner Gattin, vom Jahre 1636, im Beſitze der Marcheſa Incontri in Florenz. Die regelmäſsigen aber unbedeutenden Züge des Mannes haben den Künſtler offenbar gelangweilt; weder ein feines Helldunkel noch leichte und freie Behandlung entſchädigen für die nüchterne Auffaſſung. Um ſo anziehender iſt die Geſtalt der jungen Frau, deren ſchöne volle Formen und blühende Farbe, verbunden mit dem Ausdrucke lebensfriſcher Heiterkeit und gutmüthigen Humors, einen ſo eigenartigen

Zauber ausüben, dafs ſich hier Rembrandt ausnahmsweiſe dem Frans Hals nähert. Die Formen der Frau erinnern an die der Saskia, nur ſind ſie gröſser und ſinnlicher. An eine Schweſter der Saskia zu denken erlaubt wohl das Alter der Dargeſtellten nicht, da dieſelbe kaum das dreiſsigſte Jahr erreicht haben kann, während die fünf bekannten Schweſtern der Saskia weſentlich älter waren als dieſe.

Auf die Radirungen des Meiſters, in denen er die Züge ſeiner Gattin verewigt hat, und die faſt alle grade den erſten Jahren ſeiner Ehe entſtammen, brauche ich hier nur hinzuweiſen; ſie ſind zur Genüge bekannt, ebenſo wie die köſtliche in neuerer Zeit in verſchiedener Weiſe reproducirte und beſchriebene Silberſtiftzeichnung der Saskia im Kupferſtichkabinet zu Berlin, bei welcher die auffallenden Widerſprüche in der darauf angebrachten Inſchrift noch immer nicht gelöſt ſind [1]).

---

[1]) Sonderbarer Weiſe galt und gilt dieſelbe zum Theil noch heute in gewiſſen Künſtlerkreiſen Berlins für eine Fälſchung. Ein Berliner Händler, welcher dem Sammler Thiermann, mit deſſen Sammlung auch dieſe Zeichnung an die Königlichen Muſeen überging, zahlreiche durch ihn künſtlich hergeſtellte Etats von Radirungen verkaufte, ſoll auch dieſe Zeichnung vor etwa vierzig oder fünfzig Jahren gefertigt haben. Sogar ein noch lebender Augenzeuge wird namhaft gemacht. Ich will gern zugeben, dafs jener Fälſcher einmal eine Zeichnung, wie die fragliche, gemacht hat; dann war dieſelbe aber ſicher nur eine aus dem Gedächtniſs angefertigte Copie jener ihm bekannten Silberſtiftzeichnung. Denn damals galt noch die »Bäuerin von Raryp« als Rembrandt's erſte Frau; von Saskia Ulenburg, von dem Alter derſelben (das auf der Zeichnung richtig angegeben iſt) war nichts bekannt. Ferner ſpricht gegen eine Fälſchung die Leichtigkeit, mit welcher der Silberſtift gehandhabt iſt; dafs Rembrandt den Silberſtift aber benutzte, zeigt die kürzlich für das Berliner Kabinet erworbene geiſtreiche landſchaftliche Zeichnung aus der Sammlung Bale in London, ſowie ein zweites ähnliches Blatt im Privatbeſitz zu London; hingegen müſste die Bekanntſchaft des Silberſtifts in den vierziger Jahren unſeres Jahrhunderts erſt bewieſen werden. Ebenſo überzeugend ſpricht dagegen auch das Alter des Pergaments, die Sicherheit und vollſtändige Correctheit der Schrift, welche ſprachlich und den Zügen nach durchaus im Charakter von Rembrandt's Zeit iſt, ja zweifellos Rembrandt's eigene Hand zeigt, endlich die vollendete Meiſterſchaft und Leichtigkeit der

Der Geſtalt der Saskia begegnen wir aber nicht nur in eigentlichen Bildniſſen; in den hiſtoriſchen Compoſitionen Rembrandt's aus jener Zeit blicken uns ihre freundlichen Züge oft entgegen, allerdings ſelten in völlig portraitartiger Aehnlichkeit und mehrfach mit fremden Zügen gemiſcht. So namentlich ſchon in verſchiedenen jener bildniſsartigen phantaſtiſchen Einzelfiguren, die unter der Benennung der »Judenbraut« bekannt ſind. Zuweilen werden dieſelben auch als »Hirtin« oder einfach als Bildniſs der Saskia bezeichnet, ein Umſtand, welcher u. a. auch Vosmaer verführt hat, ſolche ihm nicht bekannte Bildniſſe in ſeinem Verzeichniſſe doppelt aufzuführen.

Der unter dem Namen der »groſsen Judenbraut« bekannten Radirung entſprechen zwei Gemälde, von denen das eine dieſelbe Jahreszahl trägt wie die Radirung (1634), das zweite wohl nur kurze Zeit ſpäter entſtanden ſein wird. Erſteres befindet ſich jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg. Die Bezeichnung der »Judenbraut« paſst inſofern wohl nicht für das Bild, als wir hier — wie in allen ähnlichen Compoſitionen — keineswegs den Typus einer Jüdin vor uns haben. Dennoch ſcheint es mir durchaus Rembrandt's Anſchauung entſprechend, daſs dieſe junge Dame, deren ovale Kopfform und etwas kleinlichen Züge noch mehr an Rembrandt's Schweſter als an Saskia erinnern, in ihrem reichen Phantaſiekoſtüme, ihrem bunten Blumenſchmuck, der ſelbſt den Schäferſtab in ihrer Hand ziert, ihrer feierlichen Haltung und mit ihrem ernſten Ausdruck eine Braut des alten Teſtaments vorſtellen ſoll. Eine ganz ähnliche, umfangreichere

Behandlung, die auch der geſchickteſte Fälſcher — zumal in einem ſo ſchwierigen Materiale — nicht zu erreichen im Stande wäre; geſchweige ein gewöhnlicher Stümper, wie jener, der den alten Thiermann anführte. Endlich ein ſchlagender Grund gegen die Annahme einer neueren Fälſchung: die Zeichnung iſt, wie mir mein College W. von Seidlitz mittheilt, bereits 1811 durch den Berliner Kupferſtecher F. Bolt radirt worden.

Darſtellung (aus Sir Joſuah Reynolds' Beſitz), die ich in der Sammlung von Sir Edmond Lechmere in The Rhydd fand, iſt gegen die beinahe ängſtliche Durchbildung aller Details in dem Petersburger Bilde eher decorativ zu nennen; die Geſtalt, faſt in ganzer Figur genommen, iſt mit gröſserer Meiſterſchaft hingeſchrieben, von einem etwas wärmeren und angenehmeren blonden Ton und lieblicher in der Erſcheinung, aus welcher Saskia weit deutlicher herausſchaut. Neben jenem Bilde der Eremitage erſcheint daſſelbe wie eine freie Wiederholung zu einem decorativen, feſtlichen Zwecke.

Das Stockholmer Kabinet beſitzt eine Federzeichnung, welche eine erſte Idee zu einem dieſer Bilder (oder einem der verſchollenen Bilder dieſer Art), vielleicht auch zu der Radirung iſt.

Eine altteſtamentariſche Schöne, wie jene Gemälde, zeigt uns auch ein Gemälde des Muſeo del Prado in Madrid, dort als Königin Artemiſia, ſonſt auch als Bathſeba oder Gemahlin Simſon's bezeichnet. Das Bild trägt gleichfalls das Datum 1634. Ihre vollen Formen und Züge verrathen wieder Saskia als Modell. In ihrem Schlafgemach vor dem Toilettentiſche ſitzend ſchaut ſie ſtolz hinaus, im Begriff einen Muſchelbecher von einem kleinen Mädchen in Empfang zu nehmen. Hinter ihr eine alte Dienerin, mit deren Hülfe ſie eben den reichen Schmuck vollendet hat. Sorgfältiger vollendet wie das Petersburger Bild hat es den gleichen lichten grünlich-grauen Ton und dieſelbe matte Färbung wie jenes Bild.

Dieſen bibliſchen Heldinnen ſchlieſsen ſich eine Anzahl Gemälde derſelben Zeit an, welche Heroen des alten und neuen Teſtaments in lebensgroſsen Einzelgeſtalten, meiſt in halber Figur, darſtellen. Während aber die anſprechenden Züge jener weiblichen Geſtalten, die er ſeiner Gattin abgelauſcht hatte, verbunden mit dem phantaſtiſchen Koſtüm

und einer beſonders liebevollen Durchführung denſelben einen durchaus eigenartigen, wenn auch etwas fremden Reiz geben, ſind dieſe Männergeſtalten dadurch, daſs der Künſtler in ihnen männlichen Charakter und Gröſse mit einer ähnlich phantaſtiſchen Auffaſſung zu verbinden beſtrebt iſt, zu einer widerſtrebenden Keckheit und Trotz im Ausdruck und bis zu roher Derbheit und Flüchtigkeit in der Behandlung geſteigert. Es wird hier die Auffaſſungsweiſe, welche wir gleich auch in ſeinen gröſseren hiſtoriſchen Compoſitionen kennen lernen werden, durch keine Vorzüge gemildert, wie ſolche die hiſtoriſchen Bilder und mehr noch jene weiblichen Heroinen aufzuweiſen haben.

Zwei beſonders charakteriſtiſche Gemälde dieſer Art, die wohl Gegenſtücke bildeten, ſind die beiden Apoſtelgeſtalten im Belvedere zu Wien und bei Lord Dudley; erſtere datirt 1635. Sitzend, im Grübeln über ihren Schriften, haben ſie in der angeſtrebten Gröſse des Ausdrucks etwas Gewaltſames, ſelbſt Abſtoſsendes, dem die derbe Behandlungsweiſe entſpricht. Daher hat auch der neueſte Beſchreiber des Belvedere (C. v. Lützow im Text zu W. Unger's Radirungen) das dortige Bild wieder für unecht erklärt. Umgekehrt iſt erſt jetzt ein Bild von ähnlicher Art und Auffaſſung in der Pinakothek zu München, der bereits oben genannte Studienkopf eines Greiſes in orientaliſcher Tracht (Nro. 195), wieder als eine eigenhändige Arbeit des Meiſters anerkannt, während es bisher im Katalog mit dem Zuſatz »vielleicht Atelierbild«, trotz der groſsen ſchönen Bezeichnung *Rembrandt f. 1633* aufgeführt war. Freilich die gewaltſame und geſuchte Bewegung, die derbe und fette Malweiſe, der kühle graulich-blaue Ton, in welchem Localfarben kaum zur Geltung kommen, machen das Bild ebenſo unerfreulich, als einen ähnlich behandelten Greiſenkopf vom Jahre 1635, welchen Burger einſt im Beſitz von M. Augiot überſchwänglich pries,

der aber mit ebenfo grofsem Unrecht in der Sammlung Demidoff von den Verfertigern des Katalogs zur Verfteigerung 1880 als eine Nachahmung nach Rembrandt angegeben und demgemäfs bezahlt wurde. — Nach Mittheilung des Herrn Abr. Bredius entfpricht dem Münchener Bilde das grofse Bildnifs eines Greifes in reicher Tracht, eines »Gelehrten« nach dem Beiwerk auf dem teppichbedeckten Tifche vor ihm, in der Gräflich Noftitz'fchen Galerie zu Prag (Nro. 269). Doch ift es den beiden eben genannten Bildern wefentlich überlegen.

Am vortheilhafteften unter diefen Gemälden erfcheint der bekannte »Rabbiner« in Chatsworth vom Jahre 1635. Nach feiner reichen orientalifchen Tracht wie nach der Umgebung des Zimmers, worin er dargeftellt ift (in einer Nifche im Grunde fieht man eine von einer Schlange umwundene Säule), hat Rembrandt offenbar auch hier irgend eine alttefta mentarifche Gröfse wiedergeben wollen; welche aber, dies zu beftimmen reichen die Andeutungen, die er in Tracht und Beiwerk giebt, leider wieder nicht aus. In der ruhigeren, faft befchaulichen Haltung, in der reichen phantaftifchen Ausftattung, in der liebevollen Durchführung, wie in der kühlen Färbung fchliefst fich diefes Bild viel näher an die Judenbraut in der Ermitage als an die eben befprochenen, dem Gegenftande nach verwandten Werke an. Jedoch find hier die Schatten fchon klarer und gehen bereits mehr ins Bräunliche, ausgenommen im Fleifch, wo fie fchwärzlich find. Das Bild mufs fich zur Zeit des Künftlers eines grofsen Rufes erfreut haben, da eine Reihe alter Copien danach erhalten find; die befte darunter in der Berliner Galerie von der Hand des Salomon de Koninck, welcher fich grade nach derartigen Gemälden Rembrandt's aus diefer Zeit ausbildete.

Hiſtoriſche Darſtellungen.

Dieſelbe Richtung auf dramatiſche Bewegung macht ſich gleichzeitig in den hiſtoriſchen Compoſitionen in noch ſtärkerem Maſse, jedoch zum Theil auch weſentlich vortheilhafter geltend. An die Stelle jener beſchaulichen Einzelgeſtalten oder ruhigen Gruppen mit wenigen Figuren der erſten Zeit, in welchen vor Allem ſchlichter Ausdruck der Stimmung geſucht iſt, treten figurenreiche Scenen von höchſter Bewegung, Schilderungen wildeſter Leidenſchaft, und zwar häufig von bedeutendem Umfange und in lebensgroſsen Figuren. Schon in der Wahl der Motive macht ſich dieſe neue Auffaſſung unverkennbar geltend: es ſind jetzt namentlich Scenen aus der Leidensgeſchichte Chriſti, aus dem Leben des jüdiſchen Herkules, Simſon, ſowie aus der griechiſchen Mythologie, welche Rembrandt mit Vorliebe behandelt.

Der Reichthum und die Klarheit der Compoſition wie die Lebendigkeit der Schilderung, die wir in den meiſten Werken dieſer Zeit antreffen, iſt nur in wenigen ſpäteren Werken Rembrandt's völlig erreicht, freilich auch kaum wieder erſtrebt worden. Die bekannteſten Schöpfungen dieſer Art ſind die groſsen Radirungen, welche in den Jahren 1633 bis 1636 entſtanden: das »groſse Ecce homo« von 1636 (das umfangreichſte Blatt, welches der Meiſter radirt hat), die »Auferweckung des Lazarus«, die »Verkündigung an die Hirten«, die »Abnahme vom Kreuz«, die »Grablegung« u. ſ. f. Und doch wird unſer Blick auf den meiſten derſelben nicht mit voller Befriedigung ruhen; wir werden uns ſelten des Eindrucks einer fremdartigen Kälte, ja zuweilen ſelbſt einer gewiſſen Rohheit erwehren können,

der dadurch hervorgerufen wird, daſs ſich in jenen Compoſitionen das Erhabene häufig zum Pathetiſchen, das Gewaltige zum Gewaltſamen und Schrecklichen ſteigert; dazu kommt noch der fremdartige, von ſeinen Lehrern und Vorgängern überkommene barocke Zug, der ſich in Rembrandt erſt allmälig zum Phantaſtiſchen mildert. Dies zeigt ſich namentlich in verſchiedenen Darſtellungen aus der Paſſion Chriſti, ſowie in den Compoſitionen aus dem Leben Simſon's: in dem »Simſon, der ſeinen Schwiegervater bedroht«, im Berliner Muſeum und ganz beſonders in der »Blendung des Simſon« vom Jahre 1636 bei Graf Schönborn in Wien[1]). Der furchtbare Moment der Blendung iſt in dieſem Bilde, ähnlich wie Shakeſpeare in der Blendung Gloſter's auf der Bühne geſchehen läſst, mit aller Treue und allen Schrecken uns vor Augen geführt. Der Schmerz, der alle Glieder durchzuckt, die momentane übermenſchliche Kraftanſtrengung, welche derſelbe hervorruft, kann gewiſs nicht lebendiger und wahrer geſchildert werden. Aber Nichts mildert den Eindruck des Grauſens, den dieſer Moment auf den Beſchauer hervorrufen muſs. Denn während Rubens, der ja mit Vorliebe ähnliche Vorwürfe darſtellt — ich erinnere an ſeine bekannten Martyrien —, durch ſeine Meiſterſchaft in der Darſtellung des Nackten und ſeine dramatiſche Schilderung der Wirkung auf die umgebende Menge den Blick des Beſchauers von dem widerwärtigen Ausdruck des körperlichen Schmerzes ablenkt und nur — wie grade in ſeiner »Gefangennahme Simſons« in München — das Getümmel eines rieſenhaften Kampfes zum Ausdruck bringt: giebt Rembrandt durch ſein geſchloſſe-

---

[1]) Die gleiche Darſtellung in der Galerie zu Caſſel iſt jetzt allgemein als eine alte Copie des Schönborn'ſchen Bildes, welches auch allein die Bezeichnung trägt, anerkannt. Den Gröſsenverhältniſſen nach könnte die »Blendung Simſon's« das Gemälde ſein, welches Rembrandt im Januar des Jahres 1639 dem Finanzminiſter Huygens zum Geſchenk machte.

nes Licht, durch die Vernachläſſigung der Formenſchönheit, die völlige Bekleidung der Figuren und die dadurch bewirkte Concentrirung auf die Handlung grade das Schreckliche des dargeſtellten Momentes in ſeiner vollſten Wirkung.

Die ähnliche Auffaſſung, jedoch nicht bei gleicher dramatiſcher Lebendigkeit wie in dieſem Bilde, zeigt ein anderes gleichzeitig vom Künſtler behandeltes Motiv aus der Geſchichte des Simſon, in der Berliner Galerie: Simſon der ſeinen Schwiegervater bedroht. Der Eindruck einer gewiſſen Leere und Rohheit müſste ſich bei der alten Benennung des Bildes (»der Herzog von Geldern bedroht ſeinen Vater, den er ins Gefängniſs werfen lieſs«) gradezu zum Barocken und Unverſtändlichen ſteigern. Und doch iſt die Zeit noch nicht ſo fern, wo man in dieſem Bilde und zwar unter jener widerſinnigen Bezeichnung [1]) den Gipfel von Rembrandt's Kunſt feierte, entſprechend der Auffaſſung des Künſtlers als eines »trotzigen Plebejers und finſteren Republikaners« (Kugler). Zwei etwas ſpätere Darſtellungen aus dem Mythos des jüdiſchen Herkules, das Hochzeitsmahl Simſon's (1638) und mehr noch Manoah's Opfer (1641), zeigen ſchon die Wandlung in der Anſchauungsweiſe Rembrandt's, welche ſich in dieſen Jahren vollzieht und zum Theil ſchon vollzogen hat. Den erſtgenannten ſtehen dagegen noch zwei Bilder mit Motiven des alten Teſtaments von ähnlichem Umfange nahe, das Feſt des Belſazar im Beſitz des Earl of Derby in Knowsley Houſe und das Opfer Iſaaks in den Galerien zu Petersburg und München. Die Erſcheinung der Schrift an der Wand, die dem groſsen Könige inmitten ſeiner Freuden den nahen Tod verkündigt, iſt in ihrer jähen Wirkung auf Belſazar wie in dem Staunen und Schrecken

[1]) Unſere Benennung, die Koloff zuerſt wieder für das Bild in Anſpruch genommen hat, ergiebt ſich aus einer gleichzeitigen Beſchreibung des Bildes in Angel's »Lof der Schilderkonſt« aus dem Jahre 1642 als die allein richtige.

ſeiner Gäſte über die ihnen unſichtbare Erſcheinung von ähnlich frappirender, aber auch ähnlich gewaltſamer Wirkung, wie die — wie ich glaube etwa gleichzeitige — Blendung Simſon's bei Graf Schönborn, während die Ausführung, namentlich die Behandlung des Fleiſches entſchieden roher iſt. Dadurch wurde Waagen verführt, das (wie es ſcheint nicht bezeichnete) Bild dem Rembrandt abzuſprechen.

Mehr durch eine gewiſſe nüchterne und zugleich unruhige und falſch pathetiſche Anſchauung bewirken zwei andere Darſtellungen aus dem alten Teſtament eine eigenthümlich fremdartige Wirkung: David, vor Saul die Harfe ſpielend, in Frankfurt (wo das Bild S. Koninck genannt wird, obgleich es von Rembrandt's älterem Zeitgenoſſen P. van Leeuw als ein Werk Rembrandt's geſtochen iſt), noch in Compoſition und Behandlung den Bildern der erſten Epoche ſehr nahe und daher auch wohl ſchon 1633 oder gar 1632 entſtanden; ſowie das eben bereits erwähnte weit vorzüglichere groſse Opfer Iſaaks in der Ermitage, welches Waagen nach Smith's Vorgange für ein Werk des Eeckhout erklärte. Aber wie die Auffaſſung grade dieſer Periode Rembrandt's entſpricht, ſo iſt auch die kräftige und paſtoſe, aber doch ſorgfältige Behandlung, der kühle, im Schatten noch zu ſchwere Ton der Färbung grade dieſer Zeit des Meiſters eigenthümlich. Auch trägt das Bild die zweifellos echte Bezeichnung des Meiſters nebſt dem Datum 1635, hat aber noch ein anderes höchſt merkwürdiges Zeugniſs für ſich — eine Copie von Schülerhand, welche nach ſeiner eigenen Aufſchrift »Rembrandt verandert en overgeſchildert 1636« hat. Dieſe Copie befindet ſich in der Pinakothek zu München, wo ſie bis zu der kürzlichen Aufdeckung jener Inſchrift für ein Werk des Eeckhout galt. Die Anlage durch den Schüler wie die geringe Freude an der Wiederholung giebt ſich in der flüchtigen decorativen Behandlung kund.

Ein hervorragendes Intereſſe erhält dieſes Bild jedoch durch den Blick, welchen es uns in das Atelier Rembrandt's, in die Art des Zuſammenarbeitens von Rembrandt und ſeinen Schülern thun läſst. Wie uns ein ſchriftliches Zeugniſs, das 1656 angefertigte Inventar der Güter Rembrandt's, die in Folge ſeiner Inſolvenz verkauft wurden, unumſtöſslich bezeugt, daſs der Meiſter ſich gelegentlich der Hülfe ſeiner Schüler bediente, indem er ihre Arbeiten »retuckeerte«, ſo bekundet uns das Gleiche eine kleine Zahl von Radirungen mit der gleichen Aufſchrift »geretuckerdt«, ſo läſst ſich ferner in einzelnen Zeichnungen zweifellos die Hand des Meiſters über der des Schülers erkennen; und daſſelbe iſt auſser jenem Münchener Bilde meines Erachtens auch noch bei einem zweiten Gemälde der Fall, bei einer Grablegung in Dresden, wie wir gleich ſehen werden. Dieſe Theilnahme der Schüler an den Radirungen des Meiſters erſtreckt ſich, wie Seymour Haden nachgewieſen hat, grade bei einer Anzahl der bekannteſten und umfangreichſten Radirungen mit Rembrandt's Namen (die Zahl derſelben überſchätzt freilich Seymour Haden weſentlich) auf ein vollſtändiges Zuſammenarbeiten der Schüler mit dem Meiſter. Rembrandt lieferte den Schülern in durchgeführten Zeichnungen oder in grau in grau gemalten Skizzen [ſolche ſind meiner Ueberzeugung nach das »Ecce homo« bei Lady Eaſtlake, Joſeph, ſeine Träume erzählend, bei Herrn Six und die »Kreuzabnahme« in der Nationalgalerie zu London[1])] oder auch in ausgeführten Gemälden die Vorlagen, nach denen unter ſeinen Augen die Platten von den Schülern radirt und ſchlieſslich mehr oder weniger vom Meiſter retouchirt wurden.

[1]) Vielleicht auch die Predigt Johannes' d. T. bei Lord Dudley, die Allegorie auf den Frieden von Münſter in Rotterdam und die groſse Kreuzabnahme in der Galerie zu Dublin, obgleich von derſelben allerdings keine Radirungen zur Ausführung gekommen ſind. — Von den genannten Gemälden kommen zwei in Rembrandt's Inventar von 1656 vor.

Ein Zuſammenarbeiten von Meiſter und Schüler, welches der Thätigkeit in Rubens' Atelier auch nur annähernd verwandt geweſen wäre, dürfen wir nach meiner Ueberzeugung für die Gemälde Rembrandt's jedoch nicht annehmen. Einmal ſind eigentliche Skizzen zu Gemälden des Meiſters, wie wir ſie für Radirungen deſſelben eben kennen lernten, meines Wiſſens nirgend bekannt. Sodann handelt es ſich bei den in Rembrandt's Inventar als durch ihn »geretukeert« oder »overſchildert« aufgeführten Gemälden faſt ausnahmslos um Stillleben (»vanitas«), alſo wohl Naturſtudien der Schüler, welche der Meiſter überarbeitete. Nur eine hiſtoriſche Compoſition findet ſich unter dieſen Bildern, »een ſchilderije van een Samaritaen«, alſo ein mehrfach von Rembrandt gemalter Gegenſtand, ſodaſs wir auch hier, wie in den beiden oben genannten, noch erhaltenen Gemälden dieſer Art (dem Opfer Iſaak's und der Grablegung Chriſti), annehmen dürfen, daſs eine Schülercopie nach einem Rembrandt'ſchen Gemälde vorlag, welche der Meiſter übermalte. Auch die Art, wie Rembrandt dieſe Bilder überging, ſchlieſst die Vermuthung eines eigentlichen Zuſammenarbeitens mit ſeinen Schülern aus: unter ſeinen breiten, deckenden Pinſelſtrichen verſchwindet die zu Grunde liegende Arbeit des Schülers faſt ſpurlos. Intereſſant iſt auch der Umſtand, daſs ſich ſowohl bei den Radirungen als unter den Gemälden ſolche retouchirte Werke nur in dieſer Periode des Meiſters finden, welche daher auch inſofern ſeine Sturm- und Drangperiode genannt zu werden verdient, als er damals mit Beſtellungen aller Art wie mit Anmeldungen von Schülern für ſein Atelier ähnlich überhäuft wurde, wie Rubens bald nach ſeiner Rückkehr aus Italien.

Kehren wir zu der Betrachtung von Rembrandt's hiſtoriſchen Compoſitionen dieſer Zeit zurück. Die Zahl der dem Neuen Teſtamente entlehnten Motive iſt noch beträchtlicher,

als die Zahl der altteſtamentlichen, welche wir oben kennen lernten; aber die Auffaſſung iſt auch in dieſen weſentlich die gleiche. Am bekannteſten iſt die Folge der Paſſion Chriſti, auf welche der junge Künſtler 1633 vom Prinzen Friedrich Heinrich den Auftrag erhielt — ein Zeugniſs für ſeinen raſch ſteigenden Ruf —, und die ſich jetzt in der Pinakothek zu München befindet. Noch in demſelben Jahre 1633 vollendete er die »Aufrichtung des Kreuzes« und die »Abnahme vom Kreuze«; im Februar 1636 meldete er die Vollendung der »Himmelfahrt« und im Januar 1639 endlich die der »Grablegung« und der »Auferſtehung« [1]). Den Entwurf und wohl auch einen Theil der Ausführung ſämmtlicher Bilder werden wir aber ſchon in die erſten Jahre nach der Beſtellung zu ſetzen haben, da ſie alle den ähnlichen Charakter tragen. Dieſe lange Zeit, die über die Vollendung der Bilder hinging, der hohe Preis, den ſich der Meiſter dafür zahlen liefs, der Ruf der Bilder und die Worte, in denen er ſelbſt in ſeinen Briefen an C. Huygens darüber ſpricht, beweiſen, daſs Rembrandt etwas beſonders Gutes zu liefern wünſchte und glaubte, ſowie daſs er in derartigen durchgeführten Bildern kleinen Formats damals ſeine höchſte Aufgabe ſah [2]). Vor den Bildern ſelbſt werden wir uns jedoch einigermaſsen enttäuſcht fühlen; denn ſie gehören keineswegs zu ſeinen Meiſterwerken, auch abgeſehen davon, daſs ſie durch mehrfache Reſtaurationen arg verdorben ſind. Freilich zeigt ſich in der Kreuzabnahme wie in der Grablegung ſchon Rembrandt's einzige Begabung in der Wiedergabe ergreifender Gefühlsausbrüche und Stimmungen; und auch in den anderen Bil-

---

[1]) Ueber zwei nachbeſtellte Gemälde zu dieſer Folge ſiehe ſpäter gelegentlich der Werke aus den vierziger Jahren.

[2]) Schenkte er doch gleichzeitig ein Bild von 10:8 Fuſs Umfang, wahrſcheinlich — wie oben ſchon erwähnt wurde — die Blendung Simſon's, dem Finanzminiſter Huygens für die Zahlungsvermittelung.

dern iſt Einzelnes von groſser Schönheit; ſo der Chriſtus in der Kreuzesaufrichtung. Aber eine mehr oder weniger ſtörende Unruhe und Ueberfüllung der Compoſition, eine Gewaltſamkeit und ein Pathos, die namentlich in der Auferſtehung und Himmelfahrt ungeſchickt und geſucht erſcheinen, eine übertriebene Derbheit und ſelbſt Rohheit in manchen Figuren, daneben eine theilweiſe allzu groſse Durchführung, ſowie der kühle grauliche oder blonde Ton der Bilder, deren Schatten meiſt ſehr nachgedunkelt haben, läſst uns ſelbſt in jenen erſtgenannten ſchönen Compoſitionen nicht zum rechten Genuſs kommen.

Die Kreuzabnahme galt als das Meiſterwerk dieſer Folge; und daſs ſie Rembrandt ſelbſt als ſolches anſah, beweiſt nicht nur die bekannte groſse Radirung nach jenem Bilde oder vielmehr auf Grund deſſelben, ſondern auch die freie Wiederholung im Groſsen, welche er 1634 für ſich ſelbſt anfertigte, und die aus der Caſſeler Galerie über Malmaiſon in die Ermitage gewandert iſt. Die breitere, meiſterhafte Behandlung, die treffliche Erhaltung laſſen hier die groſsartige, mehr entwickelte Compoſition und die Innigkeit der Auffaſſung zu voller Geltung kommen, ſodaſs ſelbſt die beſonders unſchönen Formen und der kühle, etwas ſchwere Ton der Färbung kaum ſtörend einwirken.

Auch die Grablegung in dieſer Münchener Folge der Paſſion ſcheint ſich einer ähnlichen Beliebtheit erfreut zu haben wie die Kreuzabnahme. Dafür zeugen verſchiedene gute Schulcopien derſelben, die wohl unter Rembrandt's Augen gefertigt wurden: namentlich eine in der Galerie zu Braunſchweig, ſowie die eine von zwei Copien in der Dresdener Galerie. Letztere iſt von beſonderem Intereſſe, da Rembrandt ſelbſt dieſe Copie, die muthmaſslich ſein Atelier ſchmückte, in ſpäterer Zeit hervorholte und die Hauptgruppe mit breitem Pinſel prima übermalte. Durch die da-

mals daraufgeſetzte Aufſchrift: Rembrandt f. 1653, ſtempelte er das Bild gewiſſermaſsen zu ſeinem eigenen Werke.

Ein ganz kleines Bild von gleichem Reiz und ebenſo ergreifender Auffaſſung, wie die Kreuzabnahme, iſt der »barmherzige Samariter« bei Sir Richard Wallace, durch die berühmte Radirung von 1633 allbekannt. Freilich hätte der Meiſter ſpäter nicht mehr mit gleicher Derbheit die Gleichgültigkeit der thieriſchen Natur gegenüber der Handlung zum Ausdruck gebracht, wie hier in dem Hunde im Vordergrunde.

Ein figurenreiches Gemälde der Ermitage aus dem Jahre 1634, der ungläubige Thomas, entſpricht dagegen in jeder Beziehung den unvortheilhafteren Bildern jener Paſſionsfolge. Obgleich klar und ſprechend in der Compoſition, erſcheint es zu gewaltſam im Ausdruck wie in den Bewegungen, zu ſchroff in den Gegenſätzen von Licht und Schatten, zu ſchwer im Ton und zu flüchtig in der Ausführung. — Weſentlich intereſſanter und bedeutender iſt das durch den Stich bekannte »Petrusſchifflein« im Beſitz von Mrs. Thomas Hope in London, bereits aus dem Jahre 1633. Denn hier kommt bei der Kleinheit der Figuren ihre Derbheit und die ans Uebertriebene ſtreifende Charakteriſtik kaum zur Geltung neben der groſsartigen, durch grellen Lichteinfall doppelt wirkungsvollen Darſtellung des vom Sturm gepeitſchten Meeres, auf deſſen Wellen das Schifflein ohnmächtig tanzt. Der Darſtellung der aufgeregten Elemente zeigt ſich der Meiſter ſchon gewachſen, während ihm die Schilderung der menſchlichen Leidenſchaften noch theilweiſe miſslingt, theilweiſe aber überhaupt aufserhalb ſeiner Begabung liegt.

Einige ſehr charakteriſtiſche Compoſitionen Rembrandt's aus dieſer Periode ſind uns nur noch in Radirungen von J. J. Vliet erhalten; ſo die »Reue des Petrus« und »Judas das Blutgeld zurückgebend«. Eine gröſsere Zahl, über die uns die Handzeichnungen Rembrandt's Auskunft geben, ſind nicht über

die Entwürfe hinausgekommen oder nur zu Radirungen verwerthet worden.

Barocker noch und phantaſtiſcher als irgend eines dieſer bibliſchen Motive wirken einige mythologiſche Darſtellungen Rembrandt's, welche in dieſe Periode fallen. Unſerer modernen Anſchauungsweiſe ſtehen dieſelben ſo fern, daſs ſie Waagen — ſoweit er ſie überhaupt dem Rembrandt zuſchreiben zu dürfen glaubte — ſogar für Parodien der antiken Mythe erklärte; ſo namentlich den Raub des Ganymed in Dresden. Aber abgeſehen davon, daſs Rembrandt ſchwerlich ſoviel Zeit und Mühe auf einen ſolchen Zweck verwandt hätte, genügt ein Blick in die Werke von Rembrandt's Lehrern und Vorgängern, um uns durch den Vergleich zu überzeugen, daſs es Rembrandt ſowohl wie dieſen Künſtlern durchaus Ernſt war bei der Darſtellung ſolcher mythologiſcher Vorwürfe. Suchten doch grade in der Darſtellung derſelben die Laſtman, Pynas, Moyaert, Bramer u. A. ihre Hauptaufgabe und ernteten durch dieſelben ihren Ruhm bei den Zeitgenoſſen. Mit den Gemälden dieſer Künſtler theilen aber auch die mythologiſchen Vorſtellungen Rembrandt's durchaus die gleiche Auffaſſung; ja ſelten iſt dieſer ſeinen Lehrern ſo verwandt als grade hierin.

Was uns heute ſo fremdartig, ja theilweiſe gradezu komiſch erſcheint in dieſen Bildern, iſt das Zuſammenwirken der naturaliſtiſchen und zum Theil ſpieſsbürgerlich-kleinlichen Anſchauung mit der phantaſtiſchen Auffaſſung, welche einerſeits ſowohl die Modelle zu den antiken Göttern und Heroen ohne Wahl aus der nächſten Umgebung wählt, als auch ihre Tracht und die Scenerie dem eigenen Lande und der Zeit entlehnt, andererſeits dieſelben aber zugleich mit willkürlichen Motiven aus dem fernen Orient und Occident vermiſcht. Wirken aber Rembrandt's Vorgänger dadurch platt und albern,

ſo erſcheint Rembrandt ſelbſt in ſolchen Darſtellungen märchenhaft phantaſtiſch. So in den zwei Compoſitionen, welche noch auf der Grenze ſeiner erſten Leidener Periode ſtehen, dem Raub der Proſerpina in der Berliner Galerie und dem Raub der Europa; letzteres Werk, bezeichnet RL van Ryn 1632, war 1865 auf der Verſteigerung der Galerie Morny in Paris, iſt mir aber leider dem jetzigen Aufbewahrungsorte nach nicht bekannt. Beide Bilder ſind als Werke Rembrandt's lange angezweifelt worden; die Proſerpina führte ſogar in der Berliner Galerie früher den Namen des J. J. Vliet, den man (wie wir ſahen) ſo vielfach für frühe Gemälde Rembrandt's verantwortlich gemacht hat, weil er die früheſten Compoſitionen ſeines Meiſters radirt hat. Daſs dieſe Zweifel jedoch durchaus ungerechtfertigt ſind, beweiſt nicht nur ein Blick auf ähnliche Bilder eines Laſtman und Moeyaert oder auch des Bol und Flinck, ſondern auch der Vergleich mit den gleichzeitigen Werken Rembrandt's. Zunächſt iſt das Modell für die Proſerpina wie für ihre Gefährtinnen daſſelbe, wie das für die Töchter auf dem »trunkenen Loth«, für die »Judith« in Berlin, für die Maria in der »hl. Familie« zu München u. ſ. f.: wie wir vermutheten, die Schweſter Rembrandt's, deren Züge er uns durch eine ganze Reihe von Bildniſſen derſelben Jahre 1632 und 1633 verewigt hat. Ebenſo finden wir die Koſtüme, finden wir die Färbung und Behandlungsweiſe in den meiſten gleichzeitigen Bildern, die wir früher ſchon betrachtet haben, faſt genau ſo oder doch ganz ähnlich wieder. Hat doch Rembrandt dieſem köſtlichen Blumenteppich der Wieſe, von welcher Poſeidon die ahnungsloſe Jungfrau entführt, und mit deren Blüthen ſie und ihre Geſpielinnen phantaſtiſch ausgeſchmückt ſind, auch den abentheuerlichen Blumenſchmuck ſeiner »Judenbraut« in der Ermitage wie bei Sir Edmund Lechmere entlehnt. Kein anderer Künſtler hat mit ähnlicher Meiſterſchaft

und doch mit ſo märchenhafter Poeſie die Pflanzenwelt maleriſch verwerthet.

Dem Berliner Bilde ſoll das früher beim Herzog von Morny befindliche Gemälde, das (dem Format nach) nicht eigentlich ein Gegenſtück bildet, genau entſprechen.

Einige Jahre ſpäter fällt ſodann eine ſehr bekannte mythologiſche Darſtellung des Meiſters, der Raub des Ganymed, in der Dresdener Galerie, datirt 1635. Wie der Adler den fetten kleinen Buben gepackt und deſſen Hemd hochgezerrt hat, und wie der ſchreiende Burſch ſeiner Angſt in der Luft einen ſehr natürlichen Ausdruck giebt, dies Alles muthet uns an wie ein holländiſches Ammenmärchen, um unartige Kinder zu ſchrecken. Im Gegenſatze gegen die beiden erſtgenannten Bilder iſt hier die Figur in Lebensgröſse; und, ſtatt der emailartigen Durchführung dort, iſt hier die Behandlung breit und fett, die Beleuchtung auſserordentlich wirkungsvoll, die Färbung kühl.

Mit einer anderen mythologiſchen Darſtellung aus demſelben Jahre 1635, »Diana und Calliſto« beim Fürſten Solms in Anholt, werden wir uns ſpäter beſchäftigen. Hier tritt bereits das Streben nach möglichſt bewegter Darſtellung, welches ſich in den eben genannten mythologiſchen Motiven ſo auſserordentlich ſtark geltend macht, hinter der künſtleriſchen Freude an der Darſtellung des nackten weiblichen Körpers und der Landſchaft zurück.

Werfen wir nach dieſer Ueberſicht über die Gemälde aus der zweiten Epoche von Rembrandt's Jugendzeit noch einen Blick auf die Behandlung derſelben. Sie entſpricht der Auffaſſung des Künſtlers: Die Pinſelführung iſt meiſterhaft, ſicher, kräftig und derb, zuweilen bis zu einer unerfreulichen Breite; der Farbenauftrag im höchſten Licht ſehr

paſtos, im Schatten dünner, jedoch ſo, daſs ſelbſt bei den flüchtigſten Studienköpfen (wie die Greiſenköpfe in München von 1633 und auf der Verſteigerung Demidoff von 1635, jetzt bei L. Goldſchmidt in Paris, u. ſ. f.) die braune Untermalung faſt immer gedeckt erſcheint. Die Localfarben treten nur mäſsig und meiſt gebrochen auf: Grün, Braun, Violett, ein mattes Roth und Gelb; ſie erſcheinen völlig vom Ton beherrſcht, der meiſt ein kühler grünlich-grauer zu ſein pflegt. Es macht ſich dieſer häufig allzu ſchwere und zu kalte Ton jetzt noch ſtärker geltend als in der erſten Periode, namentlich in den umfangreicheren Bildern wie im Ganymed oder im Opfer Iſaak's. Der Lichteinfall iſt, abgeſehen von vereinzelten auf Beſtellung gemalten Bildniſſen, faſt immer ein ſehr intenſiver. Das Helldunkel iſt bereits völlig entwickelt; aber die Gegenſätze von Licht und Schatten ſind darin noch nicht ſo weit ausgeglichen, daſs das Helldunkel ſchon jenen myſteriöſen Zauber der ſpäteren Zeit beſäſse.

Wenn nun auch dieſe Richtung auf höchſte dramatiſche Belebung zum Theil nicht der Begabung des Meiſters entſprach, und wenn daher manche der daraus hervorgehenden Werke keinen ganz reinen Genuſs bieten, ja theilweiſe ſelbſt einen mehr oder weniger unbefriedigenden und ſogar abſtoſsenden Eindruck auf den Beſchauer machen, ſo haben ſie doch weſentlich zur Entwickelung des Meiſters beigetragen: groſser Sinn für Compoſition, die höchſte Freiheit und volles Verſtändniſs in der Bewegung, gröſste Mannigfaltigkeit in der Charakteriſtik und im Ausdruck, eine groſse, in gewiſſem Sinne ſelbſt monumentale Auffaſſungsweiſe und die vollſtändige Herrſchaft über alle maleriſchen Mittel waren der Gewinn, welchen Rembrandt aus dieſer Sturm- und Drangperiode in ſein reifes Mannesalter, in die Phaſe der höchſten Entwickelung ſeines Talentes mit hinübernahm.

II. MANNESALTER UND MEISTERSCHAFT.

1637 bis 1654.

Erſte Periode. Herrſchaft des goldig-braunen Tones.

1637 bis 1642.

In der erſten Zeit von Rembrandt's künſtleriſcher Thätigkeit, mit der wir uns bisher beſchäftigt haben, ſahen wir die beiden ſcharf ausgeſprochenen Epochen durch einſchneidende Thatſachen in den äuſseren Verhältniſſen des Künſtlers geſchieden und zugleich weſentlich beſtimmt: durch die Ueberſiedelung nach Amſterdam und die Heirath mit Saskia van Ulenburgh. Zwiſchen jener Jugendzeit und der Thätigkeit des Mannesalters, welche wir jetzt zu betrachten haben, liegt keine derartige in die Augen fallende Scheide. Und ebenſowenig ſind die beiden Perioden, die wir innerhalb dieſer zweiten, faſt zwei Jahrzehnte umfaſſenden Epoche zu unterſcheiden haben, ſcharf von einander abgetrennt, wenn auch äuſserlich der Tod von Rembrandt's Gattin im Jahre 1642 ungefähr mit der Zeit zuſammenfällt, die als Grenze derſelben angenommen werden muſs.

Im Vollbeſitze ſeiner Kraft, durch ſeine äuſsere Lage unbeſchränkt in ſeinem künſtleriſchen Beſtreben, durch den Kreis ſeiner Freunde und Verwandten gehoben und getragen, gelangte er nunmehr raſch zu voller Klärung ſeiner Auffaſſung wie zur meiſterhaften Ausbildung und Beherrſchung aller maleriſchen Mittel.

Sahen wir in den Werken der »Sturm- und Drangzeit«, namentlich in den hiſtoriſchen Bildern, in welchen ſich die jedesmalige Richtung ſtets am ſchärfſten ausprägt, die Vorliebe des Künſtlers für leidenſchaftlich bewegte Motive auch in dem Umfang der Gemälde, den lebensgroſsen Figuren, der breiten Bravourbehandlung, der grellen Lichtwirkung und dem kühlen Ton der Färbung ihren Ausdruck finden, ſo tritt uns jetzt in den Bildern des Meiſters eine ſchlichte und zugleich phantaſievolle Auffaſſung einfach menſchlicher Motive entgegen, welche ergreifend auf das Gemüth wirken. Dem entſpricht die Vertiefung in den Gegenſtand, die Erweiterung des Darſtellungskreiſes durch umfaſſendere Naturſtudien, die liebevolle Durchführung, der beſcheidene Umfang der Gemälde, das durchgebildete Helldunkel und die Auflöſung der Localfarben in einen klaren, leuchtenden und warmen braunen Geſammtton.

Die zahlreichen ſtudienartigen Bildniſſe, jene Greiſenköpfe ſowohl wie die Geſtalten des Künſtlers und ſeiner Verwandten, welche in den vorausgehenden Jahren eine ſo bedeutſame Stellung unter den Werken Rembrandt's einnehmen, treten jetzt faſt ganz zurück oder erſcheinen doch als vollberechtigte, künſtleriſch durchgebildete Gemälde. Das eigentliche Portrait ſehen wir faſt ausſchlieſslich auf den Kreis der Freunde und Verwandten des Meiſters beſchränkt. Und ſelbſt wenn er ausnahmsweiſe einen vornehmen Gönner oder einen durchreiſenden Fürſten zu malen übernimmt, ſo kleidet, poſirt und malt er ihn faſt immer nach ſeinem künſtleriſchen Gutdünken: hatte doch Rembrandt ſich jetzt nicht mehr nach der Mode, nach dem Vorbild Anderer zu richten, da er der anerkannte Meiſter in Holland, da ſeine Kunſtweiſe die Mode geworden war.

Dafür erweitert ſich der Kreis der Darſtellungen der belebten und unbelebten Natur. Wir finden in dieſer Epoche

zuerſt Thierſtudien, beſonders nach in Bau oder Farbe maleriſch wirkenden Vögeln, in originellſter Weiſe zu Bildern verarbeitet. Die Schönheit des nackten weiblichen Körpers erſchlieſst ſich jetzt dem Künſtler, und zwar weiſs er dieſelbe in ganz eigenartiger Weiſe zum Ausdruck zu bringen. Namentlich ſehen wir aber den Künſtler ſich mit Vorliebe in die Natur hinausflüchten; die heimathliche Landſchaft eröffnet ſich ihm in ihrem vollen poetiſchen Reiz, und in ſeiner groſsartigen Phantaſie erfaſst er denſelben in ganz eigenartiger Weiſe und geſtaltet daraus ſeine zauberhaften landſchaftlichen Schilderungen. Sie treten als reine Landſchaften auf in Zeichnungen, Radirungen und Gemälden; aber auch in den hiſtoriſchen und mythologiſchen Gemälden dieſer Zeit nehmen ſie als Hintergründe vielfach einen weſentlichen Platz ein.

Wie in dieſer Erweiterung und Verſchiebung des Darſtellungskreiſes im Allgemeinen, ſo zeigt ſich innerhalb der hiſtoriſchen Vorwürfe in der Wahl der Motive die Veränderung in der Anſchauungsweiſe des Künſtlers. Die Darſtellungen aus der Paſſion Chriſti, die ihm vom Prinzen Friedrich Heinrich in Auftrag gegeben waren, beſchäftigten Rembrandt zwar zum Theil auch noch in den erſten Jahren dieſer Epoche; allein — wie wir ſahen — waren jene Bilder muthmaſslich ſämmtlich gleich nach der Beſtellung entworfen, und wohl auch angelegt. Die Simſonſage, die für den ſtürmiſchen Sinn jener Jugendzeit ſo entſprechende Vorwürfe lieferte, finden wir zwar auch jetzt noch gelegentlich behandelt; aber die Motive derſelben ſind weſentlich anders gewählt. Das bekannte Bild der Dresdener Galerie, Simſon's Hochzeit, vom Jahre 1638, alſo nur zwei Jahre nach jenem grauſigen Koloſſalbild der »Blendung des Simſon« beim Grafen Schönborn, zeigt die Gruppen der Hochzeitsgäſte um die in

feierlicher Ruhe daſitzende Braut einfach und klar angeordnet. Freilich in der Art, wie die Gäſte mit einander koſen und ſcherzen oder in lebhafter Theilnahme dem jungen Helden zuhören, der ihnen Räthſel aufgiebt, iſt noch ein kräftiger Nachklang jener bewegten Auffaſſungsweiſe unverkennbar. In einem zweiten Bilde aus demſelben Sagenkreiſe und in derſelben Sammlung, dem »Opfer Manoah's«, vom Jahre 1641, iſt die Wandlung vollſtändig vollzogen. Fromme Andacht malt ſich in den Köpfen Manoah's und ſeiner Gattin, die neben dem Opferfeuer knieen und aus Scheu vor dem Engel, der ihnen die Botſchaft brachte, den Blick auf den Boden heften. Eine feierliche Stille, ergreifende Frömmigkeit ſprechen aus dem Bilde zu dem Beſchauer.

Unter den hiſtoriſchen Gemälden dieſer Zeit iſt dieſes »Opfer Manoah's«, wozu ein erſter flüchtiger Entwurf in der Sammlung de Vos in Amſterdam, als das einzige Werk mit lebensgroſsen Figuren bemerkenswerth. Weſentlich dieſem Umſtande verdankt das Bild auch die ganz ausnahmsweiſe kräftigen Localfarben, in denen daſſelbe die unmittelbare Vorſtufe zur Nachtwache bildet. Die citrongelbe Farbe des Unterkleides im vollſten Licht, das tiefe Kirſchroth des Oberkleides und des Kopftuches der Frau, ſowie die braunrothe Farbe vom Gewande des Mannes finden wir auch in der Nachtwache als die dominirenden Farben wieder; freilich hier dem Umfange entſprechend mannigfaltiger und bei ſtärkerem Helldunkel.

Intereſſant iſt der Vergleich dieſes Bildes mit einem wenige Jahre früheren Gemälde eines ganz ähnlichen Motives im Louvre, dem Abſchied des Engels von der Familie des Tobias, aus dem Jahre 1637 [1]). Die Art, wie hier der Engel

[1]) Eine Wiederholung dieſes Bildes, die Smith als Originalwiederholung Rembrandt's aufführt, befand ſich kürzlich im Kunſthandel. Dieſelbe iſt zweifellos nur eine Schulcopie, die weit hinter dem Originale zurückſteht.

ſich in energiſchen Schwimmbewegungen in die Luft erhebt und ſegnend auf die Familie zurückblickt, die andächtig und ſtaunend an der Thür zuſammenkauert, erinnert noch ſtark an die unruhigen Darſtellungen der vorausgehenden Jahre. Dagegen iſt die gleiche Bewegung des Engels auf dem Dresdener Bilde ruhig und ungezwungen.

Die Tobiasſage mit ihren gemüthvollen patriarchaliſchen Scenen, ſchon ein Lieblingsthema Elsheimer's und der Lehrer Rembrandt's, war ſo recht nach dem Sinne des Meiſters, wie er ſich in dieſer Periode völlig auszubilden begann. Wir begegnen ihr daher in den Gemälden, Radirungen und Zeichnungen Rembrandt's von nun an häufig. Doch ſcheinen mir diejenigen Darſtellungen der Tobiasſage, welche auſser dem eben genannten Bilde des Louvre grade dieſer Periode des Künſtlers zugeſchrieben werden, nicht echt oder mindeſtens zweifelhaft zu ſein. Letzteres iſt der Fall mit dem Bilde beim Herzog von Arenberg in Brüſſel, »Tobias ſalbt die Augen ſeines Vaters«; angeblich bezeichnet und datirt 1636 (oder 1634). Die Zeichnung und der Ausdruck erſcheinen mir für Rembrandt zu gering, die Behandlung in dem kühlen bräunlichen Ton nicht geiſtreich genug für den Meiſter. Eine freie Wiederholung des Bildes, unter der irrthümlichen Bezeichnung G. van den Eeckhout, befindet ſich in der Galerie zu Braunſchweig. — Keinerlei Anſpruch auf Echtheit ſcheint mir ein kleines Bild in der Oldenburger Galerie zu haben, »der Engel im Hauſe des Tobias«. In Zeichnung und Anordnung zu ungeſchickt, zeigt es auch nicht die eigenthümliche Behandlung Rembrandt's aus irgend einer Zeit deſſelben. Zu dem kleinen Tobiasbilde der Berliner Galerie vom Jahre 1645, deſſen Gegenſtück der Katalog der Oldenburger Sammlung darin zu ſehen glaubt, ſteht es in keiner Beziehung; wie es denn auch ganz andere Dimenſionen hat.

Voll und ganz iſt der Charakter dieſer Epoche in verſchiedenen bibliſchen Gemälden mit kleinen Figuren ausgeſprochen. Die »Arbeiter im Weinberge« in der Ermitage — die früheſte unter den Parabeln des Neuen Teſtaments, die der Meiſter mit ſo einziger Empfindung zum künſtleriſchen Ausdruck gebracht hat — ſind in der leichten Behandlung, in dem braunen warmen Geſammtton, worin die Localfarbe nur angedeutet iſt, dem gleichzeitig entſtandenen »Abſchied des Engels von Tobias« im Louvre aufs engſte verwandt. Aber der Gegenſtand liegt der Begabung des Künſtlers noch näher; der Ausdruck iſt ergreifender, die Beleuchtung iſt gleichmäſsiger, die Compoſition, obgleich von groſser Mannigfaltigkeit in der Bewegung und im Ausdruck, iſt doch zugleich voll Klarheit und Ruhe.

Wie in dieſem Bilde, ſo iſt auch in der kleinen »Heiligen Familie« im Louvre [1]), datirt 1640, die Scene in das Innere des Zimmers verlegt. Mehr noch als dort iſt hier der Innenraum beſonders betont: durch ein weites Fenſter ergieſst ſich das warme Abendlicht auf die Hauptfiguren und durchleuchtet durch ſeine Reflexe die düſteren Ecken des Zimmers. Nur ganz beſcheiden ſind die Localfarben in dem leuchtend braunen Geſammtton angedeutet; die kühlen Töne des Abendlichtes wirken nur als Gegenſätze gegen das glühend warme Helldunkel des Zimmers. Solche Gemälde haben Adriaan van Oſtade zum Vorbilde gedient; an ihnen hat derſelbe grade um dieſe Zeit ſeinen Stil, den er zuerſt bei Frans Hals entwickelt hatte, zur Meiſterſchaft und vollen Eigenart ausgebildet.

Einige andere Gemälde dieſer Zeit zeigen die Figuren inmitten der Landſchaft. Die ſelbſtändige Bedeutung der letzteren werden wir gleich näher kennen lernen; in dieſen hiſtori-

[1]) Eine treffliche Schulcopie dieſes Bildes beſitzt die Galerie der Uffizien unter Rembrandt's Namen.

ſchen Gemälden wirkt ſie nur als Hintergrund zur Verſtärkung der Stimmung in der figürlichen Darſtellung.

Eine Vorahnung dieſer Art der Auffaſſung und Darſtellung bietet ſchon das ſchöne Bildchen des »Barmherzigen Samariters« bei Sir Richard Wallace in London, aus dem Jahre 1633 oder 1634. Ein köſtliches Werk aus unſerer Epoche beſitzt die Galerie im Buckingham Palace (einſt in der Galerie zu Caſſel), »Chriſtus als Gärtner der Maria Magdalena erſcheinend«, bezeichnet Rembrant f. 1638 (m. W. das letzte Mal, daſs der Künſtler ſeinen Namen ohne d ſchreibt). Das volle Abendlicht fällt auf die hehre Geſtalt des Auferſtandenen, der im langen weiſsen Gewand und weitem Strohhut, unter welchem ſchwarze Locken ſich hervordrängen, vor der im freudigen Schreck zurücktretenden Magdalena daſteht. Weiter zurück auf dem Grabesrande ſitzen zwei Engel, gleichfalls in langen weiten Gewändern. In der Ferne eine phantaſtiſche Stadt, im glühenden Abendlicht. Trotz des geringen Umfangs und der faſt winzigen Figürchen iſt die Wirkung eine tief ergreifende, eine wahrhaft groſsartige. Auch iſt die Behandlung hier bei aller liebevollen Durchführung noch von groſser Leichtigkeit und Freiheit, während ein ſehr verwandtes Gemälde mit ähnlichen Vorzügen, vom Jahre 1640, die Begegnung der Maria mit Eliſabeth in Grosvenor Houſe zu London, in ſorgfältiger Durchführung der Figürchen faſt gar zu ſehr ins Kleine geht. Weniger glücklich iſt ein drittes Bild der gleichen Art, die »Ausſöhnung Jacob's mit Eſau« von 1642, in der Galerie zu Peterhof: im Vordergrunde einer phantaſtiſchen Architektur umarmt ein Alter in reicher orientaliſcher Tracht einen jungen Krieger, der vor ihm kniet. Wir müſſen ſpäter noch auf dieſes Bild zurückkommen.

Eine ganz eigenthümliche, intereſſante Stellung unter den Werken Rembrandt's nehmen ſeine nackten Frauengeſtalten ein. Schon Houbraken ſind ſie als ſolche in ihrer Eigenart aufgefallen; jedoch entſprechen ſie deſſen Geſchmacke ſehr wenig. Erſt Eduard Kolloff, auf deſſen meiſterhaften Aufſatz über Rembrandt in Raumer's »Taſchenbuche« (1854) aufmerkſam zu machen ich auch dieſe Gelegenheit wieder benutze, hat auch in dieſen Gemälden des Meiſters zuerſt den eigenartigen Reiz zu entdecken und richtig zu würdigen verſtanden. Freilich urtheilte er faſt ausſchlieſslich nach den Radirungen Rembrandt's, ohne die ſchönſten Gemälde dieſer Art, die ſogenannte Danaë in der Ermitage, die Bathſeba der Salle La Caze, die Badende der National-Gallery, die Bathſeba bei Sir Edmund Lechmere, zu kennen. Daher thut er in ſeinem Urtheil dem Künſtler nach der Seite der Formenauffaſſung doch etwas gar zu unrecht, wenn er meint: »ſeine Bathſebas ſind holländiſche Waſchfrauen; ihre wohlgenährten nackten Körper, mit gutmüthig dicken Köpfen und ſchlappen Brüſten, die wie ein paar halb aufgeblaſene Blaſebälge daran hängen« — Kolloff ſchildert hier, in etwas draſtiſcher Weiſe, nur nach ſeiner Kenntniſs einiger nach dieſer Richtung hin allerdings ſehr wenig glücklicher Bilder und Radirungen. Wir werden ſein Urtheil daher nach anderen, und zwar nach der Mehrzahl der Gemälde, weſentlich beſchränken müſſen. Kolloff fährt dann fort: »bei dieſen ſtörenden Mängeln beſitzt das Nackte, wie es Rembrandt gemalt, doch weſentliche Vorzüge: es hat das Quabbelige, welches in Correggio's nackten Figuren ſo ſehr gerühmt wird und die ganz eigene täuſchend lebendige Fleiſchfarbe, die man an Tizian's Venusbildern bewundert. Es iſt auch eine löbliche Seite der Kunſt, ſich zu bekümmern um das Blut, das wie blaſſes Morgenroth durch die Schläfe ſcheint, wie Roſen auf den Wangen glüht und wie Purpur auf den Lippen prangt, —

um das Licht, welches mit feuchtem Kryſtallglanz die Augen umleuchtet und mit Atlasſchimmer die Schultern umſpielt, — um die hunderterlei Schattirungen des wunderbaren Stoffes der menſchlichen Haut, die bald bläulich wie Milch, bald hellgelb wie Bernſtein ſchimmert, — um Licht, Sonne und Alles, was in dieſer weiten Welt mit Zeichenſtift oder Reiſsfeder ſich nicht wiedergeben läſst.«

In dem Radirwerk Rembrandt's treten nackte Frauengeſtalten ſchon gleich nach ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam auf: um 1632 entſtand die plumpe »Diana im Bade« und etwa gleichzeitig das reizvolle kleine Blatt »Jupiter und Danaë«; die Jahreszahl 1635 trägt die der »Diana« verwandte »nackte Frau auf der Raſenbank«. Aus eben dieſem Jahre datirt auch das früheſte unter den Gemälden dieſer Art, die »Calliſto«, im Beſitze des Prinzen Solms in Anholt: Diana, mit ihren Nymphen im Bade, entdeckt den Fehltritt der Calliſto; kleine Figuren in reicher, phantaſtiſcher Landſchaft; in der Ferne Actäon. Woltmann erwähnt das Bild in der Zeitſchrift für bildende Kunſt (IX, 47); die Beſchreibung findet ſich in Smith »Catalogue«, jedoch ohne Angabe des damaligen Beſitzers.

Leider kenne ich dieſes Gemälde bisher nur aus einer trefflichen Schulcopie bei Madame Lacroix in Paris (aus Burger's Sammlung); doch iſt ein Werk dieſer Art aus dem folgenden Jahre 1636, die ſogenannte »Danaë«, eine Perle der an Gemälden Rembrandt's einzig reichen Ermitage zu St. Petersburg und überhaupt eines ſeiner Meiſterwerke. Selbſt Tizian hätte die Weichheit einer zarten, warmes Leben ausathmenden Haut, hätte die Wirkung von Licht und Schatten in der Carnation nicht zugleich wahrer und reizvoller geſchildert. Die kühlen grünen Vorhänge, der vergoldete Barockrahmen des prächtigen Paradebettes und die weiſse Leinwand verſtärken noch die Wärme und Leuchtkraft des nackten Körpers, auf den ſich das helle Licht ergieſst,

und erhöhen durch ihre kalten Reflexe das wechſelvolle Spiel von Licht und Schatten, den wunderbaren Reiz des Helldunkels. Und nun die Formen dieſes jugendlichen Körpers: claſſiſch vollendet mögen ſie zwar nicht ſein — dazu ſind die Verhältniſſe etwas zu unterſetzt —; aber ſie ſind von ſo ſchöner Rundung, von einem ſo feſten jugendlichen Fleiſch, Form und Ausdruck des Köpfchens ſind ſo anziehend, die zarte Haut hat einen ſo goldigen Ton, der den »Pulsſchlag des warmen Lebens« wiedergiebt, daſs auch darin dieſes köſtliche Werk, zugleich eines der umfangreichſten Bilder Rembrandt's — denn die Figuren ſind in Lebensgröſse —, den meiſten Italienern, namentlich Correggio, nicht nachzuſtehen braucht. Wahrlich, hier hat ihm keine »holländiſche Waſchfrau« als Modell gedient. Wenn wir die Formen, wenn wir die Züge des Kopfes genauer betrachten, ſo werden wir uns überzeugen, daſs der Künſtler auch hier, wie für ſo manches andere Werk, ſein Modell aus ſeiner nächſten Umgebung nahm. Es iſt offenbar die junge Gattin, deren Reize uns der Maler hier ebenſo unverhüllt ſehen läſst, wie Rubens in zahlloſen Bildern ſeine zweite Gattin, die jugendliche Helene Fourment. Auch in mehreren der ſpäteren Darſtellungen nackter Frauengeſtalten werden wir dieſelbe Figur, wenigſtens als dem Künſtler vorſchwebend, wiedererkennen; wie wir andererſeits in der Mitte der fünfziger Jahre, wo wir einem ähnlichen Cyklus ſolcher jugendlicher nackter Frauengeſtalten unter den bibliſchen oder mythologiſchen Motiven Rembrandt's begegnen, den Schluſs ziehen zu dürfen glauben, daſs uns in denſelben die Formen einer anderen, dem Maler naheſtehenden Frau erhalten ſind.

Ich bezeichnete das Petersburger Gemälde eben als die »ſogenannte Danaë«: es ſcheint mir in der That ſehr unwahrſcheinlich, daſs wir dieſen antiken Mythus, daſs wir überhaupt einen mythologiſchen Stoff darin zu ſehen haben. Lage und Ausdruck des jungen Mädchens, die geſpannt nach einem An-

kommenden ausſchaut, die Art der Beleuchtung, der gefeſſelte Amor an dem geſchnitzten Rahmen des Betthimmels — von dem Fehlen jeder Andeutung des goldenen Regens ganz abgeſehen — ſtimmen nicht zu dem Mythus der Danaë; wohl aber laſſen ſie ſich auf eine Scene der Tobiasſage reimen, die ja der Künſtler damals grade mit Vorliebe behandelte, auf die Zuführung des jungen Tobias zu ſeiner Braut Sara, der Tochter des Raguel. Auch finden wir dieſes Motiv, durch die zugefügte Figur des jungen Tobias zweifellos, ſehr ähnlich in einem dem F. Bol zugeſchriebenen Gemälde der Braunſchweiger Galerie dargeſtellt.

Neben dieſen Werken würden zwei ähnliche, kleine Gemälde aus dem folgenden Jahre 1637 nicht völlig ebenbürtig beſtehen können; es ſind zwei Darſtellungen der »Suſanna«, die eine im Beſitz des Fürſten Youſſoupoff in St. Petersburg, die andere, bekanntere, in der Galerie des Haag. Erſtere, unglücklich im Motiv (Suſanna iſt im Bade aufſpringend gedacht) und theilweiſe verputzt, war urſprünglich von einer ähnlich goldigen Färbung in klarem leuchtend braunem Ton und von ähnlich weicher Behandlung und Durchführung wie das viel bewunderte Bild im Haag. In dem tiefbraunen Tone des letzteren Gemäldes iſt noch eine wunderbar feine Färbung, in der theilweiſe höchſt delicaten Ausführung eine überaus geiſtreiche Behandlung gewahrt. Auch hier laſſen ſich im Köpfchen die Züge der Saskia nicht verkennen.

Den Abſchluſs deſſen, was Rembrandt in dieſen beiden Bildern angeſtrebt hat, ſehen wir in einem mehrere Jahre ſpäteren Bilde, das gleichfalls noch dem Haag erhalten iſt, in der »Bathſeba« von 1643, beim Baron Steengracht. Auch hier ſind die Localfarben noch ganz tief und in dem leuchtenden braunen Geſammtton nur angedeutet; aber der Ton iſt noch goldiger, die Behandlung, namentlich in dem

nackten Körper, womöglich noch delicater und meiſterlicher, die Wirkung des landſchaftlichen Grundes, in dem bei düſterem Abendlicht das phantaſtiſche Schloſs des Königs David ſichtbar wird, noch mehr mit der Hauptdarſtellung in Einklang gebracht.

Spielt hier wie in anderen hiſtoriſchen Darſtellungen dieſer Zeit, wie wir ſehen, die Landſchaft als Hintergrund bereits eine mehr oder weniger bedeutſame Rolle, ſo haben wir nach meiner Ueberzeugung auch die erſten rein landſchaftlichen Gemälde, die uns von Rembrandt erhalten ſind, in dieſe Zeit zu ſetzen. Freilich iſt das Datum auf der kleinen Caſſeler Eislandſchaft nicht 1636, wie man bisher annahm, ſondern vielmehr 1646, wie ſich auch aus der Färbung und Behandlung dieſes Bildes ergiebt. Wohl aber ſcheint mir ein in neuerer Zeit vielfach genanntes und mit Recht ſehr geprieſenes Gemälde, die Gewitterlandſchaft in der Galerie zu Braunſchweig, die auch ich früher der letzten Periode von Rembrandt's künſtleriſcher Thätigkeit zugeſchrieben habe, in dieſe frühere Zeit, etwa in das Jahr 1640, zu gehören. Den beinahe einförmig braunen Ton, nach welchem ein Hoet oder Terweſten das Bild als ein »groutje« bezeichnet haben würde, den grellen Lichteinfall und die Art, wie die wenigen deutlich erkennbaren kleinen Gegenſtände emailartig in den dünnen braunen Grund hineingeſetzt ſind, finden wir ganz ähnlich nur in den Bildern dieſer Periode, namentlich in ihren landſchaftlichen Hintergründen, wie in dem »Chriſtus als Gärtner« im Buckingham Palace, in den beiden Darſtellungen der »Suſanna« u. ſ. f.

Auf die groſsartige Naturauffaſſung, auf die meiſterhaft breite Behandlungsweiſe in dieſem Bilde werden wir ſpäter näher eingehen, wenn wir gelegentlich der Landſchaften aus

der folgenden Epoche über Rembrandt's landſchaftliche Darſtellungsweiſe überhaupt zu ſprechen haben.

Nur vermuthungsweiſe, nach dem im Galeriewerke der Sammlung Choiſeul veröffentlichten Stiche, möchte ich auch die Landſchaft, welche in kleinen Figuren die Findung Moſis als Staffage trägt, im Beſitz von Sir Robert Peel in Drayton Manor, dieſer Zeit zuſchreiben.

Ein paar intereſſante Beiſpiele dafür, wie der Künſtler in dieſer Zeit bereits einfache Naturſtudien zu meiſterlich angeordneten und durchgebildeten Gemälden zu geſtalten verſtand, ſind uns in der todten Rohrdommel der Dresdener Galerie vom Jahre 1639 und in den todten Pfauen im Beſitze des Mr. W. C. Cartwright in London, ungefähr aus dem gleichen Jahre, erhalten. Ein heller Sonnenſtrahl ſpielt in dem dichten Gefieder der Rohrdommel, die Jagdbeute eines jungen, für den Beſchauer erſt allmälig aus dem Halbdunkel auftauchenden Jägers, der im Begriff ſteht, den Vogel an den Beinen auf einen Nagel zu hängen. Das gleichmäſsig rothbraune Koſtüm des jungen Mannes, in dem wir die Züge des Künſtlers erkennen, die goldbraune Farbe des ſeltenen Vogels, eines der gröſseſten unter dem jagdbaren Vogelwild des Nordens, der emailartig paſtoſe Auftrag der Farbe im Licht ſind für dieſe Zeit die charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten des Meiſters.

Das Londoner Bild iſt ganz ähnlich angeordnet. Auf einer Steinbrüſtung liegt ein todtes Pfauenweibchen, während ein zweites darüber an den Beinen aufgehängt iſt; im dunklen Grunde, nur ganz flüchtig ſkizzirt, wird die Geſtalt eines kleinen Mädchens ſichtbar. Färbung und Behandlung ſind dem Dresdener Bilde ganz verwandt; jedoch iſt der braune Ton etwas einförmiger und trüber, die Behandlung im Schatten

flüchtiger, im Licht etwas trockener. — Ein paar meiſterhafte Blätter mit Elephantenſtudien vom Jahre 1637 ſind uns in der Albertina und bei Mr. George Salting in London erhalten; eine ähnliche Kohlenzeichnung mit Dromedaren, vom Jahre 1633, im Kabinet zu Bremen.

Bildniſſe finden wir auch in dieſer Epoche des Künſtlers zahlreich vertreten; aber wie ſchon in den erſten Jahren nach ſeiner Verheirathung, ſo verſchmäht es der Künſtler auch jetzt, jedem Fremden, der ihm gut bezahlte, eine Sitzung zu bewilligen oder ſich gar bei der Anordnung oder Ausführung des Bildes dreinreden zu laſſen. Die Bildniſſe dieſer Zeit, die uns bekannte Perſönlichkeiten vorführen — und ſolche bilden die Mehrzahl —, zeigen den Künſtler ſelbſt, ſeine Gattin, ſeine Verwandten, Freunde und Gönner. Und auch unter den uns bisher nicht bekannten Perſonen werden wir vielleicht in den meiſten Fällen dem Künſtler Naheſtehende vermuthen dürfen; mehrfach laſſen darauf ſchon die Auffaſſung und das Koſtüm der Dargeſtellten ſchlieſsen.

Werden die Bildniſſe im Allgemeinen in dieſer Zeit nach Beleuchtung, Tracht und Behandlung phantaſtiſcher und maleriſcher, ſo werden umgekehrt die Bildniſſe des Künſtlers ſelbſt und ſeiner Gattin einfacher. Aus dem Jahre 1637 beſitzt der Louvre ein lebensvolles, offenbar ſehr ähnliches Selbſtportrait: ein Bruſtbild in ovaler Form, im Grunde die Wand des Zimmers. Die Färbung in dem goldigen braunen Geſammtton, die kräftige Behandlungsweiſe ſtimmen ganz zu dem nahe daneben hängenden Bilde aus der Tobiasſage von demſelben Jahre. Ein etwas kleineres Bruſtbild, welches der Earl of Portarlington 1879 in London verſteigern lieſs, gleichfalls aus dem Jahre 1637, iſt beſſer erhalten, klarer und blonder im Ton, jedoch weniger lebendig. Für Rembrandt's

eigenes Bildniſs halte ich auch jenes bekannte Portrait eines jungen Mannes in ganzer Figur, welches in der Galerie zu Caſſel bis vor Kurzem als Bildniſs des Jan Six ging, der um zehn Jahre jünger war als der Dargeſtellte. Leider iſt daſſelbe mit ſo manchem anderen Meiſterwerk dieſer Sammlung der Rentoilir- und Reſtaurirwuth des letzten Inſpectors aus kurheſſiſcher Zeit, des Herrn Aubel, zum Opfer gefallen. In vornehm nachläſſiger Stellung lehnt der junge Meiſter an dem Vorſprunge eines Kamins in einem Vorraume ſeines Hauſes, wie es ſcheint. Er ſteht im Begriff auszugehen; denn er trägt einen kurzen Mantel und den Hut auf dem langen, leicht gewelltem Haar. Sein einfach ſchwarzes Koſtüm aus Seide und Tuch iſt reich aber bequem und maleriſch im Schnitt. Die ganze Auffaſſung läſst es ſehr wohl begreiflich erſcheinen, daſs man in dieſem Bildniſs den vornehmen Gönner des Malers zu ſehen glaubt. Anerkannt der erſte Künſtler Hollands, der Gatte einer jungen hübſchen Frau aus einer angeſehenen Gelehrtenfamilie, in völlig unabhängiger Stellung und in wohlhabenden, faſt reichen Verhältniſſen, dünkte ſich Rembrandt damals gewiſs nicht viel weniger als ſeine vornehmen und gelehrten Freunde und Gönner.

Ein Bildniſs in halber Figur, vom Jahre 1640, in der National Gallery zu London, zeigt die Züge des Künſtlers beſonders ähnlich und doch zugleich von beſonderer Anziehungskraft. Dieſem Bilde ſoll ein anderes Portrait im Beſitze des Prinzen Heinrich der Niederlande im Haag, aus dem Jahre 1643, nahe verwandt ſein.

Zwei Bildniſſe von Rembrandt's Gattin, von denen das eine dieſelbe im Jahre vor ihrem Tode darſtellt, das andere erſt nach ihrem Tode gemalt oder vollendet iſt, gehören zu den reizvollſten Frauenbildniſſen, die uns von Rembrandt's Pinſel erhalten ſind. Beide ſind allgemein bekannt: das eine, vom Jahre 1641, in der Dresdener Galerie, das zweite in

der Galerie zu Berlin, datirt 1643. Treuherzig lächelnd ſtreckt die junge Frau in dem Dresdener Bilde drei Nelken, das Symbol ihrer Liebe, dem Gatten entgegen. Heiteres Gemüth und herzinnige Liebe ſprechen aus den jugendfriſchen Zügen, die uns den nahen Tod nicht ahnen laſſen. Das Berliner Bild, etwas kleiner, iſt ruhiger, faſt feierlich aufgefaſst. Die Züge ſind nicht ſo ſprechend, nicht ſo friſch als in dem Dresdener Bildniſs; man ſieht, daſs die Krankheit der Gattin dazwiſchen trat, und daſs der Künſtler es nicht mehr nach dem Leben vollenden konnte. Doch ſcheint mir deshalb Vosmaer's Zweifel, ob das Bild überhaupt die Saskia darſtelle, nicht berechtigt. Jenes frühere Bildniſs iſt ohne Zweifel das anziehendere, lebensvollere; aber maleriſch, in dem Reiz der Durchbildung ſowohl als in der geiſtvollen Behandlung, ſind beide von gleicher Vollendung. Ein Portrait der Saskia in der Galerie zu Antwerpen, welches Vosmaer in dieſe Zeit (um das Jahr 1642) ſetzt, ſcheint mir die freie Nachbildung eines Schülers nach dem köſtlichen früheren Bildniſs der Saskia in Caſſel.

In dem Reiz der Auffaſſung, der Anordnung und des Koſtüms wie in der Liebe und Meiſterſchaft der Durchführung ſchlieſsen ſich dieſen Portraits der Saskia einige Bildniſſe junger Mädchen und Frauen unmittelbar an, deren Perſönlichkeit uns nicht bekannt iſt, in denen wir aber aus den oben angegebenen Gründen Verwandte oder Freundinnen der Saskia oder die Gattin oder Tochter eines Freundes von Rembrandt vermuthen dürfen. Mit jenen Portraits der Saskia und den früher bereits beſprochenen Bildniſſen junger Frauen in Caſſel und bei der Marcheſa Incontri bilden dieſe Bilder zuſammen eine Gruppe ſo köſtlicher Darſtellungen weiblicher Jugend, wie ſie uns von der Hand keines anderen Malers erhalten ſind. Es ſind zwar keineswegs eigentliche Schönheiten, ſowenig als Rembrandt's Gattin auf dieſe Bezeichnung einen An-

ſpruch machen kann: aber wie dieſe ſind die jugendlichen Geſtalten, welche der Künſtler aus dem Kreiſe der ihm Naheſtehenden auswählte, von hohem Liebreiz. Die Studien, welche Rembrandt gleichzeitig nach weiblichen Modellen für ſeine Darſtellungen der »Bathſeba im Bade«, der »keuſchen Suſanna« u. ſ. f. machte, hatten nicht nur ſein Verſtändniſs des weiblichen Körpers weſentlich gefördert, ſondern auch den Sinn für anmuthige Formen und für den Reiz der Carnation entwickelt. Weibliche Anmuth ſpricht aus allen dieſen Geſtalten; ihr Blick verräth jugendliche Offenheit und Friſche, welche ſich mit jungfräulicher Schüchternheit und Herzensgüte paaren; in den Roſen der Wangen und im Purpur der Lippen leuchtet das Blut durch die milchweiſse Haut. Dazu die kleidſame, prächtige Tracht und der reiche Schmuck, die der Maler ſelbſt auswählte und zuſammenſtellte, die maleriſche Anordnung mit aufgelöſtem Haar, hinter einer Fenſtereinrahmung von ſchwarzem Ebenholz, welches die tiefgeſtimmten Farben klar und leuchtend, das warme Colorit goldig erſcheinen läſst. Die Farben treten überhaupt kaum als Localfarben auf, ſondern ſind durchweg dunkel und tiefgeſtimmt: ein ſammetartiges Schwarz, Dunkelbraun oder Purpur mit blitzenden goldenen Lichtern vom Schmuck und den Stickereien; dazu einzelne gräuliche und bläuliche Töne, das Ganze auf einem dunklen bräunlich-grauen Grund. Hell und leuchtend hebt ſich aus Letzterem die jugendfriſche Carnation hervor, auf welche das volle Licht geſammelt iſt. Dieſelbe Unterordnung des Koſtüms unter das Fleiſch, insbeſondere unter den Kopf, zeigt ſich auch in der Behandlung: das Fleiſch zeigt eine auſserordentlich weiche, ſehr vertriebene Pinſelführung; Koſtüm und Hintergrund ſind breit gemalt, dünn und leicht im Schatten, emailartig-paſtos in den glitzernden Lichtern. Der Lichteinfall iſt weniger grell, als wir denſelben ſonſt meiſt in den Bildern dieſer Zeit finden.

Wohl das ſchönſte dieſer Bildniſſe iſt die junge Frau mit dem Fächer, am Fenſter ſtehend, im Buckingham Palace, das Gegenſtück des männlichen Bildniſſes in der Galerie zu Brüſſel; beide vom Jahre 1641. Ein ganz ähnliches Bildniſs aus dem folgenden Jahre 1642 beſitzt der Marquis of Lansdowne in London; es zeigt ein junges Mädchen in ſchwarzem Oberrock und gelb geblümtem Unterkleid, an einem Tiſch mit dunkelrother Decke ſtehend und mit ſprechender Gebärde den Beſchauer anblickend.

Ein anderes, durch Schmidt's und neuerdings durch Unger's Radirung ſehr bekanntes Bildniſs dieſer Art iſt die ſogenannte Judenbraut im Beſitz des Grafen Carl Lanckoroncki zu Wien. Das Gegenſtück in derſelben Sammlung zeigt einen Alten vor ſeinem Schreibtiſche, welchen man, jenem Titel entſprechend, als »den Vater, welcher ſeiner Tochter die Mitgift verſchreibt« bezeichnet hat. Beide Bilder ſind voll bezeichnet und 1641 datirt; wir werden gleich noch ausführlicher auf ſie zurückkommen müſſen.

Mehrere andere von dieſen Bildniſſen junger Frauen ſind noch heute mit denen ihrer Gatten vereinigt geblieben. So die Bildniſſe eines jungen Ehepaares in der Sammlung der Fürſtin von Sagan zu Paris, vom Jahre 1643 — die Frau der Saskia auffallend gleichend —, und aus demſelben Jahre die köſtlichen Bildniſſe des jungen »Falkenjägers« und ſeiner Gattin in Grosvenor Houſe zu London. Auch hier ſind die Züge der Frau denen der Saskia ſo ähnlich, daſs man ſie für eine jüngere Schweſter derſelben halten möchte. Ein zweifelloſes Portrait von einer ihrer Schweſtern iſt uns übrigens in einer Handzeichnung des Stockholmer Kabinets aus dieſer Zeit aufbewahrt: Titia Ulenburgh, wie die Aufſchrift beſagt, welche zugleich das Datum 1639 enthält.

Muthmaſslich ſchlieſsen ſich dieſen Portraits auch die Bildniſſe eines jungen Mannes und ſeiner Frau von 1641 an, welche

Lord Aſhburton in London beſitzt. Wie die »Dame mit dem Fächer« im Buckingham Palace und das Gegenſtück in Brüſſel, waren dieſe Bilder bis zur franzöſiſchen Invaſion in der Galerie zu Caſſel.

Einfachen bildniſsartigen Charakter tragen zwei Portraits junger holländiſcher Frauen in geblümter ſchwarzer Seide und reichem Spitzenkragen, von denen das eine in Petworth im Beſitz von Lord Leconfield, das andere bei M. van Weede van Dyckveld zu Utrecht ſich befindet. Letzteres trägt das Datum 1639; etwa gleichzeitig oder um ein bis zwei Jahre ſpäter iſt auch das Bild in Petworth entſtanden. An Liebreiz und Vollendung der Durchführung ſind dieſe tüchtigen Gemälde den meiſten der eben aufgezählten Bildniſſe nicht ganz gewachſen.

Einen intereſſanten Gegenſatz gegen dieſe Bilder friſcher heiterer Jugend bildet eine Reihe von tiefempfundenen Bildniſſen bejahrter Frauen, die in der gleichen Zeit entſtanden ſind. Obenan ſtehen mehrere Bildniſſe der Mutter des Künſtlers, welche damals, kurz vor ihrem im Jahre 1640 erfolgten Tode von Leiden aus ihren Sohn auf längere Zeit in Amſterdam beſucht zu haben ſcheint. Bekannt iſt das Bildnis im Belvedere zu Wien, datirt 1639. In ſchwarzem pelzgefüttertem Mantel und bräunlich violetter Sammetkappe, die Hände über dem Krückſtock zuſammengelegt, ſteht ſie vor uns, wie ausruhend von einem Gange, der ihr den Athem benommen hat. Gebrechlichkeit wie Herzensgüte und Seelenruhe, gemeinſame Zeichen des Alters, ſind trefflich in dieſem Bilde zum Ausdruck gebracht, das gleichzeitig in der meiſterlich breiten, ſicheren Art, wie die Züge in den klaren braunen Grund hineingeſchrieben ſind, eine der hervorragendſten Leiſtungen des Künſtlers aus dieſer Zeit iſt.

Ganz ähnlich, bei faſt gleichem Koſtüm, zeigt uns ein

Gemälde der Ermitage die Mutter des Künſtlers, wie ſie an einem Tiſche ſitzend in einem Buche, muthmaſslich der Bibel, lieſt. Doch iſt das Fleiſch hier im Licht paſtoſer und ſorgfältiger behandelt. Die Inſchrift mit dem Datum 1643 ſcheint mir eine Fälſchung; nach der ganzen Behandlung wie auch ſonſt nach der Uebereinſtimmung mit dem Bilde des Belvedere werden wir daſſelbe vielmehr etwa in das gleiche Jahr 1639 zu ſetzen haben.

Das Bildniſs der Mutter des Künſtlers heiſst auch das Portrait einer alten Frau im Beſitze der Baronin James Rothſchild in Paris, das nach ſeiner Auffaſſung wie Behandlung in die gleiche Zeit, jedoch etwa ein bis zwei Jahre früher, zu ſetzen ſein wird. Mir iſt die Aehnlichkeit mit den Zügen von Rembrandt's Mutter nicht aufgefallen. In der ſorgfältigen Durchführung, dem paſtoſen Farbenauftrag im Licht und dem feinen, kühlen Helldunkel ſchlieſst es ſich dem Petersburger Bilde enger an als dem Bildniſs im Belvedere.

Den erſten Spuren von Beziehungen zu einem der angeſehenſten und beſtändigſten Gönner und vielleicht auch wirklichen Freunde des Künſtlers, dem ſpäteren Bürgermeiſter von Amſterdam, Jan Six van Vromade, begegnen wir am Ausgange dieſer Epoche ſeiner Thätigkeit. Die berühmte Radirung, welche Six in ganzer Figur in ſeinem Kabinet ſtehend darſtellt, iſt erſt vom Jahre 1647. Zwei Jahre früher datiren verſchiedene Radirungen, die Motive der Umgebung von Hillegom wiedergeben, alſo auf einen Aufenthalt des Malers auf einem Landgute der Familie Six bei Hillegom hindeuten. Bereits 1644 malte er für einen Verwandten von Jan Six die berühmte »Ehebrecherin vor Chriſtus«, jetzt in der National Gallery zu London. Aber ſchon drei Jahre früher, 1641, entſtand das köſtliche Bildniſs der Mutter dieſes jungen Gönners von Rembrandt, der Anna Wymer, Gemahlin des alten Jan Six, noch heute im Beſitz der Familie Six zu

Amſterdam. Die ſiebenundfünfzig-jährige, noch ſehr rüſtige Dame, die in einem Lehnſtuhle ſitzt, iſt in reiche bürgerliche Tracht gekleidet: ſchwarze geblümte Seide mit Pelzbeſatz, kleine Mütze und den bereits etwas altmodiſchen breiten Steinkragen. Der Künſtler war offenbar beſtrebt, in dieſem Bildniſs ſein Beſtes zu leiſten. Sprechende Aehnlichkeit, liebevollſte Durchführung, ſelbſt in den Nebenſachen, und klare leuchtende Färbung zeichnen dieſes Meiſterwerk gleichmäſsig aus.

Ein ſehr verwandtes Bild der gleichen Zeit kam kürzlich mit dem Vermächtniſs van de Poll in das Ryksmuſeum zu Amſterdam, das Portrait der Eliſabeth Jacobs Bas, Wittwe des Admirals Swartenhout; eine rüſtige Matrone von feſtem Blick trotz ihrer ſiebenzig Jahre. Anordnung und Koſtüm ſind wie in dem Bildniſſe der Mutter des Six; auch hier der gleiche leuchtend warme Ton bei etwas graulichem Teint; die Behandlung iſt etwas breiter und körniger. Eine ganz beſonders weiche, verſchmolzene Malweiſe zeigt das Portrait einer Dame von etwa fünfzig Jahren, in der Galerie der Ermitage, welches gleichfalls den Jahren 1640/42 angehören muſs. Sie trägt das gleiche anſpruchsloſe dunkle Koſtüm, das wir bei den eben genannten alten Damen kennen lernten. Ihre Züge ſind auffallend kleinlich und philiſtrös; aber der Künſtler hat ihnen dabei einen Ausdruck von Beſcheidenheit und Herzlichkeit zu geben verſtanden, daſs es uns von manchen glänzenden und farbenprächtigen Schöpfungen, welche ringsumher hängen, doch immer wieder zu dieſem Bildniſſe hinzieht.

Das Portrait einer bejahrten Frau von feinen, energiſchen Zügen, welches Lady Yarborough in London beſitzt, ſteht zwiſchen den genannten Bildniſſen, mit denen es Anordnung und Tracht gemeinſam hat, und dem Bruſtbild der 84jährigen Matrone in der National Gallery vom Jahre 1634 etwa in der Mitte. Das Licht iſt noch gleichmäſsiger vertheilt, die Behandlung des Fleiſches breiter und paſtoſer; der Grund, wel-

cher hier und da durchſcheint, zeigt jenen kräftig braunen Ton, wie im »Abſchied des Engels vom Tobias« im Louvre und in anderen Bildern um das Jahr 1636/38. — Das Bruſtbild einer alten Frau, ebenfalls in London, im Beſitz von Lord Overſtone, iſt umgekehrt grade in der weichen, vertriebenen und doch leichten Malweiſe des Fleiſches, in dem ergreifenden, ſelbſt groſsartigen Ausdruck, welchen der Künſtler den verfallenen Zügen zu geben wuſste, eines der Meiſterwerke Rembrandt's. Mir ſchien es nach Auffaſſung und Behandlung dem Ausgange dieſer Epoche, den Jahren 1640/43, anzugehören; ich darf aber nicht verheimlichen, daſs Smith angiebt, das Bild trüge die Jahreszahl 1660. Vielleicht las er dieſe Zahl irrthümlich ſtatt 1640.

In dem Malerwerke Rembrandt's ſind wir unter deſſen Bekannten bereits bald nach ſeiner Ueberſiedelung mehreren Geiſtlichen begegnet; in ihrem Kreiſe hatte er ja auch Saskia Ulenburgh, die Tochter eines holländiſchen Geiſtlichen, kennen und lieben gelernt. Auch in dieſer Epoche ſehen wir ihn unter den proteſtantiſchen Predigern Amſterdams neue Beziehungen anknüpfen, von denen uns ſeine Werke Zeugniſs ablegen. Aus dem Jahr 1637 datirt ein ſolches Gemälde im Beſitz des Earl of Dudley in London, das Bildniſs des bejahrten Predigers Eleazar Swalm, den uns der Künſtler in einem Lehnſeſſel vor ſeinem Arbeitstiſche ſitzend darſtellt, wie er lebhaft auf den Beſchauer einredet. Muthmaſslich ſtellt auch ein treffliches Bildniſs in der Bridgewater Gallery, aus demſelben Jahre 1637, einen Geiſtlichen dar. Ein ſchöner bejahrter Mann mit vollem Bart, in ſchwarzem Rock und ſchmutzig-grauem Mantel mit Pelzbeſatz, ſitzt neben einem Tiſche, auf welchen er den rechten Arm ſtützt.

Während in dieſen beiden Bildern, namentlich in dem erſtgenannten, die Beleuchtung und Behandlung noch eine ähnliche iſt wie in den Bildniſſen vom Ausgange der voraus-

gehenden Periode, zeigt das 1641 entſtandene Portrait des Mennonitenpredigers Cornelis Claasz. Ansloo, im Beſitz von Lady Aſhburnham in London, die Eigenthümlichkeit dieſer Epoche in der ſchärfſten aber zugleich meiſterhafteſten Weiſe ausgeſprochen. Dem Bilde war muthmaſslich die bekannte Radirung aus demſelben Jahre vorausgegangen, da von zwei Studienblättern für dieſelbe das eine bereits die Jahreszahl 1640 trägt. Man pflegt dieſes umfangreiche Bild, welches den noch jugendlichen Geiſtlichen mit kräftigen, offenen Zügen an ſeinem Arbeitstiſche mit einer jungen Frau zuſammen darſtellt, als »Ansloo und ſeine Gattin« oder gar als »Ansloo und ſeine Mutter« zu bezeichnen; beides iſt gleich irrig, wie ich glaube. Die ſchwarze Tracht der Frau, namentlich ihr langer ſchwarzer Tüllſchleier, beweiſt, daſs wir eine Frau in Trauer vor uns haben; und daſs dieſe nicht die Mutter des Ansloo ſein kann, dafür ſpricht ihr Alter: ſie iſt jünger als dieſer. Daſs es aber auch ſeine Gattin nicht iſt, dafür ſcheint mir die Art entſcheidend, wie der Prediger tröſtend auf die in ſtillem Kummer vor ſich hinblickende junge Frau einſpricht. Wir ſehen hier Ansloo offenbar in der Ausübung einer der vornehmſten geiſtlichen Pflichten, einer Wittwe Troſt ſpendend. In der Art, wie Rembrandt dies zum Ausdruck gebracht, wie er die beiden Figuren zuſammengeſtellt und in ihrer vollen Perſönlichkeit und zugleich in ihrem augenblicklichen Bezuge zu einander geſchildert hat, wie er trotz des faſt einförmig ſchwarzen Koſtüms die Färbung in dem goldig braunen Ton reich und leuchtend erſcheinen läſst, wie er ſein magiſches Licht über die Gruppe ergieſst und ſelbſt dem gleichgültigſten Beiwerk, wie den Büchern auf der dunkelrothen Tiſchdecke, durch ſein Helldunkel einen eigenen Zauber verleiht, wie er endlich, der Gröſse des Bildes entſprechend, das Ganze mit breitem Pinſel angelegt und nur in den Köpfen mit liebe-

vollſter Sorgfalt durchgebildet hat: in dem Zuſammenwirken dieſer Eigenſchaften liegt ein Reiz, eine Meiſterſchaft, welche dieſes Bild in die vorderſte Reihe der Werke des groſsen Meiſters ſetzen.

Obgleich ſehr viel kleiner ſteht dieſem Werke ein Bildniſs im Beſitze von Madame de Caſſin in Paris nicht nach, das unter dem Namen des »doreur« bekannte Portrait, welches 1865 auf der Verſteigerung des Herzogs von Morny für 155000 Francs von der Wittwe des Herzogs, der Herzogin von Seſto, zurückgekauft wurde. Dieſe hat das Bild ſoeben um 250000 Francs an die jetzige Beſitzerin verkauft. Es iſt ein Jahr früher als der Ansloo gemalt, zeigt die gleiche Auffaſſung, Färbung und Beleuchtung, jedoch namentlich im Kopf eine dem geringeren Umfange entſprechende weichere, mehr verſchmolzene Durchführung. Man iſt gewiſs nicht irre gegangen, wenn man in dieſem ſo liebevoll vollendeten Meiſterwerke eine dem Künſtler naheſtehende Perſönlichkeit geſucht hat. Weshalb dieſelbe grade ſein Vergolder ſein ſoll, iſt allerdings nicht abzuſehen. Einen Künſtler darin zu ſehen, wie Vosmaer thut, legen Tracht wie Auffaſſung nahe; allein mit ihm anzunehmen, daſs ſein Schüler Doomer der Dargeſtellte und aus dieſem Namen die Bezeichnung »doreur« corrumpirt ſei, ſcheint mir deshalb unthunlich, weil Doomer damals erſt etwa zwanzig Jahre alt war, der Dargeſtellte aber ein Mann in den Vierzigen iſt.

Zu den wenigen Bildniſſen aus dieſer Zeit, welche dem Künſtler völlig fern ſtehende Perſönlichkeiten schildern, gehört, auſser verſchiedenen bereits gelegentlich aufgezählten unbekannten Männer- und Frauenportraits, am unzweifelhafteſten die in der Galerie zu St. Petersburg befindliche Halbfigur eines vornehmen Polen im Nationalkoſtüm, früher als Johann III. Sobiesky oder als Stephan Bathory bezeichnet. Auf eine

Aehnlichkeit mit Rembrandt ſelbſt, die Vosmaer zu entdecken glaubt, würde derſelbe vor dem Bilde gewiſs nicht gekommen ſein. Die ſtolze Haltung, die kräftigen und ſelbſtbewuſsten Züge, denen durchaus entſprechend, welchen wir noch heute in den höchſten Kreiſen von Petersburg häufig begegnen, hat der Künſtler durch grellen Lichteinfall, durch ſehr energiſche, paſtoſe, im Pelzwerk ganz auſserordentlich breite Behandlung meiſterlich charakteriſirt. Einem einfachen Studienkopf hätte ſelbſt Rembrandt nicht ſo pulſirendes Leben eingehaucht. Und ſollte es wohl einem Anderen, ſollte es gar unſerem Künſtler eingefallen ſein, den Stab mit goldenem Knopf, welchen der Dargeſtellte in der Rechten hoch hält, zweimal in Form und Stellung völlig umzuändern, wie die Pentimenti noch erkennen laſſen, wenn er nur ein Modell und nicht einen launiſchen Halbbarbaren vor ſich gehabt hätte? Seine hohe Stellung verräth übrigens ſchon die Krone über dem Wappen in ſeinem Schmucke. — Ein wirklicher Studienkopf dieſer Zeit, eine ſeltene Ausnahme, iſt uns in der Halbfigur eines Kriegers von 1638 in der Braunſchweiger Galerie erhalten. Der Gegenſatz dieſes poſirten, gelangweilten Modellkopfes, der ſich in ſeinem vollen Waffenſchmucke recht unglücklich ausnimmt, gegenüber der lebensfriſchen Erſcheinung jenes mächtigen Slavenhäuptlings, macht ſich jetzt in doppelt empfindlicher Weiſe geltend, da das Bild arg verputzt iſt.

Eine Eigenthümlichkeit faſt aller Bildniſſe dieſer Epoche iſt — wie ich zum Schluſſe bemerke — der Umſtand, daſs ſie die Perſönlichkeiten in halber Figur oder bis zu den Knieen (wenn nicht in ganzer Figur) darſtellen, während früher das Bruſtbild das vom Künſtler bevorzugte Format war.

Wenn in der Entwickelung eines groſsen Künſtlers ſich eine Richtung allmälig auszuleben und eine neue Strömung

zum Durchbruch zu gelangen beginnt, ſo pflegt in dieſer Zeit des Ueberganges jene alte Richtung in einzelnen Werken auszuklingen, welche die Eigenthümlichkeiten derſelben beſonders ſcharf, zuweilen bis zur Caricatur geſteigert zum Ausdruck bringen. Auch bei Rembrandt läſst ſich dies mehr oder weniger am Schluſs einer jeden ſeiner Entwickelungsperioden beobachten. Wir haben dieſe Erſcheinung bereits im Ausgange ſeiner Sturm- und Drangperiode an verſchiedenen ſeiner letzten Werke dieſer Zeit kennen gelernt und werden am Schluſs der groſsen Epoche, welche wir als die Zeit des »Mannesalters und der Meiſterſchaft« bezeichneten, die gleiche Beobachtung zu machen haben. Aber auch innerhalb dieſer Epoche können wir an der Scheide der beiden Perioden, in welche wir dieſelbe paſſend trennen, die gleiche Erſcheinung beſonders deutlich verfolgen. Daher auch jetzt wieder, wie in jener früheren Entwickelungsphaſe, die Erſcheinung, daſs dem Künſtler eine Anzahl ſolcher Uebergangswerke von unglücklich ausgeſprochener Eigenthümlichkeit faſt allgemein aberkannt werden.

Die charakteriſtiſchen Merkmale der eben beſprochenen Periode zwiſchen den Jahren 1637 und 1643 waren kurz zuſammengefaſst: Vertiefung der Darſtellungsweiſe durch ruhigere, gemüthvolle Auffaſſung; Vorliebe für Einfachheit der hiſtoriſchen Compoſition bei geringem Umfang der Bilder; Zurücktreten der Localfarbe und Auflöſung derſelben in einen wärmeren, leuchtend-braunen Geſammtton; Ausbildung des Helldunkels durch Ausgleichung der ſtarken Gegenſätze in Licht und Schatten und ſorgfältige Ausführung, die ſich im Fleiſch in der Regel als eine flüſſig vertriebene Malweiſe darſtellt. Welche Meiſterwerke durch die Vereinigung dieſer Eigenthümlichkeiten entſtanden, haben wir eben geſehen; wie aber durch die übertriebene Betonung einer oder der anderen derſelben grade nach der entgegengeſetzten Rich-

tung, als nach welcher die vorausgegangene Epoche ausgeartet war, der Eindruck verſchiedener Werke gelegentlich mehr oder weniger beeinträchtigt wird, beweiſen uns eine Reihe von Bildern vom Ausgange dieſer Epoche. Die Vorliebe für geringen Umfang der Bilder verführt den Künſtler gelegentlich zum Kleinlichen; wir können dies theilweiſe ſchon in der »Heiligen Familie« des Louvre von 1640, in der »Begrüſsung« in Grosvenor Houſe, am ſtärkſten aber in der »Verſöhnung zwiſchen Jacob und Eſau« in Peterhof, von 1642, beobachten. Die ſchlichte, gemüthvolle Auffaſſung artet zuweilen in Nüchternheit und Mangel an Kraft aus. Die Gegenſätze in der Färbung wie in der Beleuchtung werden zuweilen ſo weit ausgeglichen, daſs die Localfarben wie die feinen Gegenſätze in der Carnation einem beſtechenden, aber einförmigen warmen braunen Geſammtton geopfert werden und die kräftigen Gegenſätze zwiſchen Licht und Schatten einem allzu gleichmäſsigen, verſchwommenen Helldunkel Platz machen. Damit pflegt denn eine bis zur Nüchternheit ſaubere und gleichmäſsige Durchführung in der Malweiſe Hand in Hand zu gehen.

Charakteriſtiſche Beiſpiele dieſer Art ſind die unter dem Namen »die Judenbraut« und »der Vater der Judenbraut« bekannten Bildniſſe vom Jahre 1641, im Beſitz des Grafen Carl Lanckoroncki in Wien, die bereits früher genannt wurden. Schon in dem ſchönen Bildniſs des jungen Mädchens iſt die vertriebene, faſt glatte Malweiſe etwas auffallend; in dem Portrait des bärtigen Greiſes wirkt dieſelbe, in Verbindung mit der eigenthümlich matten Beleuchtung und einem für dieſe Zeit ſelten kühlen Tone, entſchieden ſtörend, da ſie der Wiedergabe einer kräftigen Mannesgeſtalt nicht entſprechen. Neuerdings hat die Erkenntniſs dieſer für Rembrandt ſehr auffälligen Eigenſchaften dahin geführt, dieſe beiden früher ſo berühmten Bildniſſe Rem-

brandt überhaupt abzuſprechen; und die Kenner Wiens ſind heute darüber einig, Chriſtoffel Paudiſs ſei der Verfertiger dieſer Bilder, während doch dieſer mittelmäſsige Schüler Rembrandt's ein manierirter Nachahmer grade der letzten farbigen Epoche des Künſtlers iſt, wie zahlreiche ſeiner Gemälde in den Sammlungen Wiens zur Genüge darthun.

Zwei beſonders charakteriſtiſche Beiſpiele dieſer Richtung beſitzt auch die Galerie zu Dresden, beide aus dem Jahre 1643. Die »Goldwägerin«, in welcher man die Züge von Rembrandt's Mutter entdecken will, iſt matt in der Färbung, etwas flau im Ton und nüchtern in der Behandlung. Das Bildniſs eines jungen Mannes mit eiſernem Halskragen über dunkelbraunem Mantel und Barett, das eine ſchwarze Feder ſchmückt, erſcheint durch den einförmig bräunlichen Ton des Colorits, welcher gradezu branſtig wirkt, und die übertrieben ſorgfältige Durchführung entſchieden langweilig. Weniger ſtörend zeigt die ähnliche Färbung und Behandlung ein unter der irrthümlichen Bezeichnung »der Bürgermeiſter Six« bekanntes Bildniſs eines Mannes in ſchwarzem Koſtüm und breitem Hut, im Beſitz der Fürſtin von Sagan (aus der Sammlung Mecklenburg). Der gleichmäſsig bräunliche Ton und die ſorgfältige Behandlung laſſen auf den erſten Blick einen Schüler in der Art des Bol oder Flinck als den Urheber dieſes Bildes vermuthen, während es bei näherer Betrachtung den Werken dieſer Künſtler weſentlich überlegen erſcheint. Auch in dem bekannten, durch ſeine hübſchen Züge ausnahmsweiſe anziehenden Selbſtportrait der National Gallery von 1640 iſt mir der einförmig graulich-braune Ton der Färbung und die allzu delicate Durchführung etwas ſtörend. Wie denn überhaupt die männlichen Bildniſſe dieſer ganzen Zeit in ihrer ſauberen, faſt möchte ich ſagen weiblichen Auffaſſung und Behandlung den dem männlichen Charakter völlig entſprechenden Ausdruck nicht erhalten und

daher nicht in gleicher Weiſe befriedigen wie die gleichzeitigen weiblichen Portraits. Man vergleiche nur in den zuſammengehörigen Bildniſſen junger Ehegatten in Grosvenor Houſe, bei der Fürſtin von Sagan und in Brüſſel (reſp. Buckingham Palace) die Portraits der Männer mit denen ihrer jungen Frauen.

Zweite Periode.

Das farbige Helldunkel.

1642 bis 1654.

Der Charakter von Rembrandt's Werken dieſer Zeit iſt im Weſentlichen der vollendete Abſchluſs deſſen, was der Künſtler in der vorausgehenden Epoche angeſtrebt hatte: die harmoniſche Verbindung aller maleriſchen Mittel des Künſtlers in ihrer glücklichſten und am ſchärfſten ausgeprägten Form, wodurch ſie der treueſte Ausdruck der tief empfundenen Stimmung werden. Obgleich die Werke dieſer Jahre von naiver und ungeſuchter Wirkung erſcheinen, ſind jene Mittel doch ſo bewuſst gewählt und gehandhabt, daſs das eine ſtets für das andere geſchaffen zu ſein ſcheint: Format und Umfang der Compoſition, Gröſse der Figuren, Anordnung, Form, Helldunkel und Behandlung, Wahl der Motive und ihre Auffaſſung wirken im glücklichſten Einklang zuſammen, ſodaſs, wenn der Name Rembrandt genannt wird, der Künſtler ſo vor eines Jeden Auge ſteht, wie er in dieſer Periode malt.

Dieſe Wirkung erzielt der Meiſter nicht durch gröſsere Mannigfaltigkeit, ſondern grade durch höchſte Einfachheit der Compoſition wie der Auffaſſung. Daher finden wir nur noch in einigen wenigen Bildern der erſten Jahre jene kleinen Figürchen wie in den hiſtoriſchen Darſtellungen der letzten Periode; die Figuren ſind von drittel oder halber

Lebensgröfse und etwa ſeit dem Jahre 1650 in der Regel ſogar lebensgroſs. Dabei ſind ſie aber auf die kleinſte Zahl, die der Gegenſtand überhaupt zuläſst, beſchränkt.

Am auffälligſten gegenüber der faſt farbloſen Tonmalerei in manchen Gemälden vom Ausgange der dreiſsiger und aus dem Anfange der vierziger Jahre iſt die Rückkehr zu völliger Farbigkeit, natürlich innerhalb der Bedingungen des Rembrandt'ſchen Helldunkels. Die vorherrſchende und maſsgebende Farbe iſt ein kräftiges Roth, anfangs Kirſchroth, ſpäter mehr ein prächtiges Purpurroth, welches mit einem tiefen, ſammetartigen Schwarzgrau contraſtirt. Nur in gröſseren Compoſitionen tritt daneben, namentlich in den erſten Jahren, ein energiſches Citrongelb oder Orangegelb als hellſter Lichtpunkt auf, den ſpäter in der Regel ein ſattes Weiſs abgiebt. Daneben finden wir nur noch ein ſehr tiefgeſtimmtes Blau, ſeltener ein tiefes oder ſchmutziges Grün und einzelne unbeſtimmte in's Röthliche fallende Farben, wie ein Braunroth, ein Violettroth u. ſ. f. neben zahlreichen ſchmutzigen braunen und grauen Tönen. Die verwandten Töne kommen auch in der Fleiſchfarbe vor, jedoch faſt nur angedeutet und in einen goldigen Ambraton getaucht, wie er ähnlich in Tizian's Gemälden vorkommt.

Freilich haben auch die farbigſten dieſer Bilder niemals eine Localfarbe aufzuweiſen, die nur entfernt derjenigen gleich käme, welche die Gegenſtände in der Wirklichkeit haben. Rembrandt's Helldunkel iſt ja ein vorherrſchendes Dunkel, in welchem ein hell einbrechender Strahl nur theilweiſe und allmälig Licht verbreitet. Daſſelbe modificirt daher die Erſcheinung der Farben zuweilen bis zur Negation derſelben. Die vollendete Durchbildung des Helldunkels dieſer Epoche liegt aber grade in der weiſen Enthaltung von ſcharfen Contraſten und dadurch auch in der Berückſichtigung der Localfarben in ihrer Erſcheinung.

In ſeiner Beleuchtung wählt der Künſtler nur ausnahmsweiſe noch einfaches, hell einfallendes Sonnen- oder Kerzenlicht, oder gar eine ſolche mehrfache Beleuchtungsart, wie er es in ſeinen Jugendwerken that; es iſt vielmehr das poetiſche Licht ſeiner Phantaſie — in ſeinen bibliſchen Darſtellungen als überirdiſches Licht von den heiligen Geſtalten ausſtrömend —, eine künſtleriſche Abſtraction des Abendlichtes, deſſen milder, goldiger Schimmer ſelbſt im tiefſten Dunkel ſeiner Bilder noch heimlich nachzittert.

Auch in der Behandlungsweiſe, im Farbenvortrag, zeigt ſich das gleiche Beſtreben nach Vermeidung derartig ſchroffer Gegenſätze. Neben manchen Bildern der Sturm- und Drangperiode erſcheinen die Gemälde dieſer Zeit im Farbenauftrag ſorgfältig durchgebildet und verſchmolzen, neben jenen Werken vom Anfang der vierziger Jahre dagegen ſaftig und markig. Die Hauptſachen ſind mit der höchſten Delicateſſe vollendet, während das Untergeordnete nur breit ſkizzirend angedeutet iſt.

Ich kann mich über dieſe groſsartige, auch in der Zahl ihrer Werke — es werden ihrer gegen hundert noch erhalten ſein — hochbedeutende Periode in der Entwickelung des Künſtlers dennoch verhältniſsmäſsig kurz faſſen, da nicht nur die meiſten Werke dieſer Zeit zu ſeinen bekannteſten Schöpfungen gehören, ſondern auch das, was über Rembrandt im Allgemeinen geſagt worden iſt, den Künſtler grade in dieſer Zeit ſeines Schaffens charakteriſirt und auf Grund deſſelben ausgeſprochen wurde.

Schon am Eingange dieſer Periode ſteht das bekannteſte und gefeiertſte unter allen Gemälden Rembrandt's, zugleich ſeine umfangreichſte Schöpfung: der unter dem Namen der Nachtwache bekannte Auszug der Schützengilde von Amſterdam, im Ryksmuſeum zu Amſterdam. Der Gegenſatz gegen ſeine Vorgänger, zum Theil auch die eigen-

thümliche, faſt könnte man ſagen: Ausnahmeſtellung Rembrandt's innerhalb der holländiſchen Kunſt macht ſich kaum in einem andern Bilde ſo ſtark fühlbar wie in der »Nachtwache«. Es möchte ſchwer halten, ein zweites Gemälde namhaft zu machen, das uns ſo zwingend wie dieſes in die Wirklichkeit einführt und doch zugleich ſo überwältigend phantaſtiſch wirkt. Freilich geht die Wahl und Darſtellung des Moments über den einfachen Inhalt des Bildes, die Wiedergabe der Bildniſſe eines Amſterdamer Schützencorps, hinaus und beeinträchtigt denſelben dadurch ſogar in einem gewiſſen Grade. Die märchenhafte Beleuchtung und die belebte Situation, welche den Beſchauer ſo beſtricken, daſs er die Darſtellung eines weltgeſchichtlichen Ereigniſſes vor ſich zu ſehen glaubt, machen ſich theilweiſe auf Koſten der Individualität des Einzelnen geltend, welche den gleichen Portraitſtücken eines Hals oder van der Helſt das Haupterforderniſs war. Es iſt daher begreiflich, daſs die Schützen Amſterdam's ſich nicht noch ein zweites Mal mit einem ähnlichen Auftrage an den Meiſter wandten, und daſs zu verſchiedenen Zeiten das »Friedensmahl« von van der Helſt viel höher geſchätzt wurde als die demſelben gegenüberhängende »Nachtwache«, wie es Einzelnen auch jetzt noch höher ſteht.

In der Färbung iſt das Bild von hervorragendem Intereſſe, weil ſich der Meiſter hier wieder zu voller Farbigkeit bekennt; und zwar iſt die Farbengebung eine ganz ähnliche, nur nach dem Umfange und dem Reichthume der Darſtellung entſprechend mannigfaltigere, wie in dem bereits ein Jahr früher entſtandenen Dresdener Bilde »das Opfer Manoah's« (ſ. oben). Den Mittelpunkt der Lichtmaſſe bildet ein kräftiges Citrongelb; im übrigen herrſcht Roth in verſchiedenen Abtönungen vor, welches durch Schwarz und ein weniges Blau, ſowie durch neutrale graue und bräunliche Töne in ſeiner leuchtenden Wirkung noch gehoben wird.

Dem Umfange und Charakter des Bildes entſpricht auch die Ausführung: die kühne breite Pinſelführung und der trockene, in den Lichtern auſserordentlich paſtoſe Farbenauftrag.

In den hiſtoriſchen Motiven ſeiner eigenen Wahl ſehen wir den Künſtler ſonſt in dieſen und den nächſten Jahren noch mit Vorliebe im Kleinen ſchaffen; ja bis zum Jahre 1648 finden wir ausſchlieſslich Kabinetsbilder mit kleinen Figuren und einer entſprechend delicaten Behandlung. Das charakteriſtiſchſte, gefeiertſte dieſer Bilder iſt die »Ehebrecherin vor Chriſtus« in der National Gallery zu London, 1644 für Jan Six gemalt; alſo gewiſs ein Werk, in welchem Rembrandt ſein Beſtes zu leiſten bemüht war. In der Anordnung der zahlreichen ganz kleinen Figürchen innerhalb der weiten Tempelhalle, in der Beleuchtung dieſes Raumes, in der weichen zart verſchmelzenden Behandlung und der warmen leuchtenden Färbung, in welcher ein tiefes Purpurroth bereits vorherrſcht, iſt das Bild in der That ein Meiſterwerk; aber für die Handlung ſelbſt, für die Wiedergabe des eigentlichen Inhalts ſind die Figuren faſt zu klein und allzu zahlreich. Nach dieſer Richtung, in der meiſterhaften Schilderung tief empfundenen Gemüthslebens, gebe ich daher verſchiedenen einfacheren Compoſitionen aus den folgenden Jahren entſchieden den Vorzug. Unter ihnen ſtehen mehrere heilige Familien obenan: die eine, umfangreichere, vom Jahre 1645, in der Ermitage zu St. Petersburg; die andere, kleiner aber vielleicht noch vollendeter, aus dem folgenden Jahre 1646, in der Galerie zu Caſſel; ein drittes, nicht datirtes, aber offenbar etwa gleichzeitiges Bild von ziemlich gleicher Gröſse war in London auf der Winterexhibition 1882 von Mr. A. R. Boughton Knight ausgeſtellt. Das letztere Werk, einſt eine Perle der Galerie Orléans und in derſelben unter dem Namen »die Wiege« geſtochen, zeigt Maria mit Anna in einem Zimmer neben der Wiege ſitzend; im Schatten

kaum erkennbar eine Magd. Ein ſchwerer brauner Firniſs hat die Wirkung dieſes in ſeiner paſtoſen Behandlung ganz eigenthümlichen, durch ſeine Beleuchtung höchſt reizvollen Bildes, leider weſentlich beeinträchtigt. Zwei gleichzeitige Copien, welche mir danach bekannt ſind, — die beſſere, von einem tüchtigen Schüler Rembrandt's, im Privatbeſitze zu Breslau, — beweiſen den Eindruck, welchen das Bild auf die Zeitgenoſſen des Künſtler's ausübte. Die beiden anderen Bilder führen uns in die ärmliche Wohnung eines holländiſchen Zimmermannes. Der Katalog der Caſſeler Galerie erkennt daher in dem Bilde nur eine »Holzhackerfamilie«. Aber wenn auch in dem Caſſeler Bilde die Engel fehlen, welche im Petersburger Bilde zum Kinde herabſchweben und über den Gegenſtand keinerlei Zweifel laſſen, ſo wird doch durch die ganze Auffaſſung und Anordnung die Abſicht des Künſtlers, hier mehr als ein einfaches Sittenbild zu geben, auf den erſten Blick erſichtlich.

Zwei kleine Bildchen der Berliner Galerie (ſehr mit Unrecht früher als Skizzen bezeichnet, da ſie von groſser Vollendung der Durchführung ſind) ſchlieſsen ſich dieſen Darſtellungen unmittelbar an: »Der Engel, welcher dem Joſeph im Traume erſcheint«, und der »blinde Tobias, welcher den Diebſtahl der Ziege entdeckt«; Gegenſtücke, datirt 1645. Namentlich das letztere iſt ebenſo ergreifend durch die Deutlichkeit der einfachen Handlung wie durch das wunderbare, durch ein hohes Fenſter voll einfallende Licht des ſcheidenden Tages, in welchem noch der Glanz der eben untergegangenen Sonne nachzittert. Wieder in die heilige Familie führt uns Rembrandt in zwei Compoſitionen des Jahres 1646, beide die »Anbetung der Hirten« darſtellend; die eine, in ihrer guten Erhaltung jetzt die anziehendere, in der National Gallery zu London, die andere in der Pinakothek zu München. Was aus dem zweiten Ge-

mälde, einer »Beſchneidung«, geworden iſt, welche der Künſtler gleich dem letztgenannten Bilde für den Prinzen Friedrich Heinrich im Anſchluſs an jene früher für ihn ausgeführte Paſſionsfolge malte, vermag ich nicht zu ſagen. Schon im vorigen Jahrhundert befand ſich dieſelbe nicht mehr in der Düſſeldorfer Galerie. Doch iſt es nicht unwahrſcheinlich, daſs eine unter Rembrandt's Namen gehende »Beſchneidung« in der Galerie zu Braunſchweig, eine alte Copie dieſes Bildes ſei, da das Gegenſtück derſelben eine Schulcopie der Grablegung aus jener Paſſionsfolge bildet.

Die poetiſche Art, in welcher Rembrandt dieſe einfachen Schilderungen aus dem Leben der heiligen Familie gewiſſermaſsen zu Hymnen auf die Heiligkeit der Familie geſtaltet, iſt gewiſs für ihn ſelbſt als Republikaner und Reformirten wie für ſein Volk und Land ein charakteriſtiſches Zeichen. Daſs wir dieſen Motiven, in denen der Zauber des Familienlebens und der Häuslichkeit mit einer unübertroffenen Poeſie wiedergegeben iſt, grade jetzt, in dem Jahre unmittelbar nach dem Tode ſeiner Gattin, begegnen, iſt uns ein Beweis, wie tief er das Zuſammenleben mit ihr empfand und wie ſtark die ſchmerzliche Erinnerung an daſſelbe in ihm nachlebte. Daher auch jener elegiſche Zug, der in allen dieſen Schilderungen ſtillen Familienglücks leiſe anklingt.

Im gleichen Geiſte wie die eben genannten Bilder empfunden und gemalt iſt ein kleines Juwel der Bridgewater Gallery in London, »Hanna und Samuel im Tempel«, aus dem Jahre 1648; ein Bild von leuchtend goldiger Färbung, köſtlichem Helldunkel und höchſt geiſtreichem, paſtoſem Farbenauftrag.

Von gleicher Empfindung, gleicher Einfachheit und rührender Innigkeit der Gefühlsſchilderung ſind auch zwei Darſtellungen ein und deſſelben Gegenſtandes, »Chriſtus in Emmaus«, aus demſelben Jahre 1648: das eine im Louvre,

das andere umfangreichere Bild in der Galerie zu Kopenhagen. In beiden Bildern iſt derſelbe Moment gewählt und in ſehr ähnlicher Weiſe dargeſtellt, wie Chriſtus bei Tiſche das Brod bricht und die beiden Jünger ihren Meiſter daran erkennen. Beide Bilder ſtehen daher wohl in einer beſtimmten Beziehung zu einander: muthmaſslich wurde das zweite dem Künſtler von einem Liebhaber, der das erſte geſehen hatte, in Auftrag gegeben. Eine dritte Darſtellung des gleichen Vorwurfs kennen wir nur noch aus einer Radirung bei Houbraken; faſt gleichzeitig (1654) hat Rembrandt denſelben auch in einer eigenen Radirung behandelt. Kaum ein anderer Künſtler hat je in derſelben Zeit dieſelbe Aufgabe in ſo mannigfacher Weiſe zu löſen verſtanden. Jene beiden Gemälde des Louvre und der Kopenhagener Galerie gehören, jedes in ſeiner Art, zu den einfachſten, aber zugleich lebendigſten und ergreifendſten Schöpfungen Rembrandt's. Beide ſind ſchon matter und weniger brillant in der Färbung als die ebengenannten Darſtellungen der heiligen Familie: Roth und Gelb treten hier und da in einzelnen wirkungsvollen Tönen, neben grauen und bräunlichen Farben auf, aber nicht mehr als kräftige beſtimmte Localfarbe. Im Kopenhagener Bilde iſt, ähnlich wie in der heiligen Familie in Caſſel, durch einen zurückgezogenen Vorhang vor dem Bilde die Scene dem Beſchauer wie auf der Bühne vorgeführt.

Aus dem gleichen Jahre 1648 beſitzt der Louvre noch eine andere gröſsere Compoſition von ähnlicher Schönheit, den »barmherzigen Samariter«. Rembrandt hat hier, wie in dem kleinen Jugendbilde deſſelben Gegenſtandes bei Sir Richard Wallace, welches manche intereſſante Vergleichungspunkte mit dieſem Gemälde bietet, in origineller Weiſe den Moment gewählt, wo der Samariter ſeinen Verwundeten dem Wirthe zur Pflege überantwortet, und uns darin gleichſam »eine Schule der Nächſtenliebe, — wie ſich Koloff ausdrückt —

ein vollſtändiges Formular der barmherzigen That des Samariters gegeben, da es ſowohl die unmittelbare Wirkung für den Verwundeten, als den mittelbaren Einfluſs auf alle Mitbetheiligte ausdrückt«. Die Färbung iſt, der Abendſtimmung entſprechend, noch ſtärker dem tiefen und warmen rothbraunen Ton untergeordnet, der hier ausnahmsweiſe bereits etwas in das Branſtige fällt.

Die Theilnahme des Künſtlers an dem groſsen Ereigniſſe, welches im Jahre 1648 in ganz Europa begrüſst, nirgends aber ſo freudig gefeiert wurde als in Holland, dem Abſchluſs des Weſtfäliſchen Friedens, iſt uns durch ein intereſſantes Gemälde bezeugt, welches jetzt im Beſitze des Muſeums Boymans zu Rotterdam ſich befindet. »De Eendracht van't Land« iſt auch als allegoriſche Darſtellung eine ausnahmsweiſe verſtändliche, ja ſelbſt anziehende Schöpfung des Meiſters. Ob dieſe unfertige Skizze, in einem leuchtend lichtbraunen Tone, als Entwurf für ein groſses Gemälde oder als Vorlage für eine Radirung dienen ſollte, iſt jetzt nicht zu entſcheiden, da wir dafür auf dieſes Werk allein angewieſen ſind, welches ſich 1657 mit in der Verſteigerung von Rembrandt's Habe befand.

In allen dieſen Gemälden ſind die Figuren in drittel oder viertel Lebensgröſse, ausnahmsweiſe auch noch kleiner, genommen; erſt um das Jahr 1650 finden wir wieder hiſtoriſche Gemälde mit lebensgroſsen Figuren, und zwar bleiben dieſelben fortan die Regel. Soweit dieſelben noch der Epoche angehören, die wir hier betrachten, ſind ſie leider faſt ausnahmslos ohne Daten; wir können deſshalb ihre Reihenfolge nicht ſo genau beſtimmen, als Rembrandt's übrige Gemälde, und gewinnen daher für Rembrandt's Thätigkeit im Anfang der fünfziger Jahre, da auch nur wenige datirte Bildniſſe vorkommen, ein weniger klares und vollſtändiges Bild. Die Mehrzahl der Gemälde hiſtoriſchen Inhalts, welche

wir nach dem Vergleich mit vorausgehenden und nachfolgenden Werken, dieſen Jahren, dem Zeitraum von 1649 bis 1653, zuſchreiben zu dürfen glauben, beſitzt die Galerie der Ermitage. Sie kommen ſämmtlich der Gruppe von Bildern, die wir eben beſprochen haben, nicht gleich oder nur nahe; ja mehrere ſind ſo gering, daſs ihre Aechtheit angezweifelt worden iſt.

Dies iſt zunächſt der Fall mit einem Gemälde, welches der Katalog der Ermitage als »eine fromme Alte mit ihrem Kinde« beſchreibt, beſtimmter wohl (nach dem Vergleiche mit dem oben genannten kleinen Bilde in der Bridgewater Gallery) als »Hanna und Samuel« zu bezeichnen. Obgleich von ähnlich inniger Auffaſſung wie dieſes Bildchen, iſt die Anordnung, wie der Kopf des Kindes im Schoſse der Mutter ruht, die kühle und ſchwere Färbung, die theilweiſe kleinliche Behandlung für Rembrandt, zumal in dieſer ſpäteren Zeit, befremdend. Ein gröſseres Gemälde, der »Sturz des Haman« erſcheint dagegen grade in der Behandlung als ein zweifelloſes und charakteriſtiſches Werk Rembrandt's dieſer Zeit; in der Anordnung der Figuren wie im Ausdruck iſt es aber für den Meiſter auffallend nüchtern und lahm. Wenn in Bezug auf die Aechtheit dieſer beiden Gemälde Zweifel laut werden, iſt dies ſehr begreiflich; daſs aber Waagen ein drittes Gemälde der Ermitage aus dieſer Zeit, »den blutigen Rock des Joſeph« dem Rembrandt abſpricht und es für eine Arbeit des Eeckhout erklärt, war mir vor dem Bilde unverſtändlich. Denn daſſelbe iſt grade ein ſehr charakteriſtiſches und ſchönes Werk dieſer Zeit: nicht nur in der weichen, noch verſchmolzenen Behandlung und der Färbung mit ihren eigenthümlichen mattrothen und gelblichen Tönen, ſondern namentlich auch in der Auffaſſung. Die Handlung läſst ſich nicht klarer und zugleich lebendiger und ergreifender ſchildern, als durch die verlegene Beredſamkeit der beiden

älteren Söhne und das Entſetzen und den Schmerz des Vaters, welche durch die kindliche Theilnahmloſigkeit des kleinen Benjamin nur um ſo ſtärker in's Licht geſetzt werden. Störend wirken nur die modernen Anſätze an den Seiten des Bildes.

Ein Hauptwerk des Meiſters — wie die vorgenannten auch in lebensgroſsen Figuren bis zu den Knieen — iſt ſodann der »Abraham, welcher die Engel bewirthet«. Wie Abraham geſpannt der Erzählung des einen Erzengels folgt, während die anderen beiden die Wirkung ſeiner Rede auf den Patriarchen beobachten, iſt ebenſo lebendig und doch einfach wiedergegeben, wie der Gegenſatz des würdigen Greiſes gegen die ſchönen blonden Jünglingsgeſtalten von einer bei Rembrandt ausnahmsweiſe anſprechenden Wirkung iſt. Die Behandlung iſt auffallend ſorgfältig und verſchmolzen für dieſe Zeit, die Färbung klar und durch die wallenden weiſsen Gewänder der zwei Erzengel von einem ganz eigenthümlichen Reize.

Unter die hiſtoriſchen Gemälde müſſen wir wohl auch ein anderes Werk dieſer Zeit einreihen, welches in der Ermitage als das »Bildniſs eines jungen Kriegers« aufgeführt iſt und früher ſogar als Alexander der Groſse bezeichnet war. Denn nach dem Gorgonenhaupte auf dem Schilde, der Eule als Schmuck des Helms und den langen Locken dürfen wir wohl mit Sicherheit annehmen, daſs der Künſtler in dieſem Mannweibe eine Minerva ſchildern wollte. Die Behandlung zeigt die breite und weiche Pinſelführung, die Beleuchtung das matte und mehr gleichmäſsige Licht, wie die bisher genannten Bilder, welche wir um das Jahr 1650 gruppirt haben.

Als ein charakteriſtiſches und beſonders anziehendes Bild dieſer Zeit erſchien mir auch der »Pilatus, im Begriff ſich die Hände zu waſchen«, im Beſitz von Lord Mount-

Temple zu Broadlands, einſt Lord Palmerſton's Eigenthum. Hier herrſcht dieſelbe auſserordentliche Einfachheit in der Anordnung, dieſelbe ausdrucksvolle Ruhe in den anziehenden Geſtalten — im entſchiedenen Gegenſatze gegen die berühmte Radirung des groſsen Ecce homo vom Jahre 1636 — und die gleiche unbeſtimmte Färbung bei mattem gelblichen Licht wie im »Abraham mit den Engeln« und im »blutigen Rock«.

Eine mythologiſche Darſtellung, welche neben dem Namen die Jahreszahl 1649 trägt, »Vertumnus und Pomona« in der Galerie der Kunſtfreunde zu Prag, iſt in neueſter Zeit als ein Werk Rembrandt's angezweifelt und dem A. de Gelder zugeſchrieben worden. In der That iſt das Bild, welches im vorigen Jahrhundert ſich in verſchiedenen Pariſer Sammlungen nach den Preiſen, welche es auf den Verſteigerungen erzielte, eines beſondern Rufes erfreut haben muſs, ſchon in der Sammlung Le Brun als A. de Gelder verkauft worden. Doch geſtehe ich, daſs mir vor dem Bilde ſelbſt, als ich es vor etwa zehn Jahren ſah, keine Zweifel an der Aechtheit aufgeſtiegen ſind, abgeſehen davon, daſs die Bezeichnung einen durchaus ächten Eindruck macht. Die für A. de Gelder charakteriſtiſche, etwas trübe, eintönige Färbung und die breite Malweiſe ſind ja auch Merkmale für dieſe Epoche ſeines Lehrers; und der etwas geſuchte Liebreiz in den jugendlichen, von einem breiten Hute beſchatteten Zügen der Pomona ſpricht auch nicht gegen Rembrandt. Den weſenloſen Geſtalten und dem manierirt kecken Farbenauftrag des A. de Gelder gegenüber erſchien mir das Bild viel zu meiſterlich.

Dieſer beträchtlichen Zahl von Compoſitionen mit lebensgroſsen Figuren ſtehen nur zwei gleichzeitige hiſtoriſche Gemälde mit kleineren Figuren gegenüber. Das eine, geringere, im Beſitz von Sir Edmund Lechmere, ſtellt

ein Geſicht des Daniels dar: der Engel Gabriel zeigt dem in Ehrfurcht niedergeſunkenen Propheten einen Bock jenſeits eines zerklüfteten Baches [1]). Dagegen iſt der »Chriſtus als Gärtner« von 1651 in der Braunſchweiger Galerie durch Adel und Innigkeit der Empfindung wie durch Feinheit des von der Geſtalt des Auferſtandenen ausgehenden Lichts und der Färbung innerhalb des nächtlichen Dunkels eines der anziehendſten Werke dieſer Zeit.

Gemeinſam iſt dieſen Gemälden vom Anfange der fünfziger Jahre eine mehr oder weniger matte und eintönige Färbung und eine gewiſſe Lahmheit in der Anordnung und Bewegung, welche durch die Vorliebe für lebensgroſse Figuren noch verſtärkt wird. Auch der Umſtand, daſs die Figuren regelmäſsig nur bis zu den Knieen geſehen ſind, wirkt bei den meiſten Bildern nicht vortheilhaft. Dieſe Eigenthümlichkeiten treten um die Mitte und in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, wie wir ſpäter ſehen werden, noch weſentlich verſtärkt hervor. Aber wie auch in dieſen Jahren einzelne Bilder von dieſem Geſammteindrucke eine vortheilhafte Ausnahme machen, ſo ſtehen insbeſondere die Werke des Jahres 1654 zwiſchen der eben beſprochenen und jener folgenden Epoche ganz eigenthümlich da durch die Leuchtkraft und Brillanz der Farbe wie durch die Energie der Auffaſſung und Behandlung. Auch durch ihre Zahl erſcheinen dieſe Leiſtungen des Künſtlers wahrhaft ſtaunenswerth. Die Gemälde dieſes Jahres gehören daher faſt ausnahmslos zu den Meiſterwerken Rembrandt's. Datirte Bilder hiſtoriſchen Gegenſtandes fehlen uns zwar — eine beſondere Klaſſe abgerechnet, auf die wir ſogleich näher eingehen werden —; doch glaube ich nach Behandlung und Färbung wenigſtens zwei

[1]) Daniel, Cap. 8; eine Zeichnung zu dem Bilde im Kabinet des Dresdener Muſeums.

Gemälde mit bibliſchen Motiven um das Jahr 1654 ſetzen zu dürfen: Das »Gaſtmahl des Judas Maccabäus« in der Galerie zu Stockholm und »Joſeph von Potiphars Frau verklagt« bei Sir John Neeld in Grittleton Houſe.

Das erſtgenannte Bild, in Auffaſſung und Anordnung ſowie darin, daſs die Figuren bis zu den Knieen geſehen ſind, den bisher beſprochenen Bildern noch eng verwandt, iſt ſeinem Umfange nach das gröſste Bild nächſt der »Nachtwache«; es miſst etwa 3 Meter in der Breite bei 2 Metern in der Höhe. Der Katalog führt das Bild unter der Benennung »Der Schwur des Ziska« auf. Auf die Bedenken gegen dieſe Bezeichnung hatte ich ſchon früher einmal aufmerkſam gemacht und dabei ausgeſprochen, daſs ſehr wahrſcheinlich ein bibliſches Motiv in dem Bilde zu ſuchen ſei, welches ich jedoch nicht zu erklären vermochte. Herr Profeſſor Anton Springer hatte die Freundlichkeit mir die wahrſcheinliche Deutung deſſelben mitzutheilen. Dargeſtellt ſcheint das Geſicht des Judas Maccabäus, wie ihm Jeremias in Gegenwart des alten Onias das heilige Schwert überreicht, damit er ſeine Feinde mit demſelben ſchlagen ſolle. Spricht ſchon im Allgemeinen der Umſtand gegen die alte Benennung, daſs Rembrandt Motive aus der neueren Geſchichte überhaupt nicht dargeſtellt hat (jene oben erwähnte, ganz eigenartige Allegorie auf den Frieden zu Münſter ausgenommen), ſo ſchlieſst das halborientaliſche Koſtüm, der angeheiterte Zuſtand mehrerer der Tiſchgenoſſen, die Form des Bechers, der einer antiken Trinkſchale nachgebildet iſt, die Deutung auf den Schwur Ziska's und ſeiner Genoſſen über dem Altarkelch gradezu aus. Wohl aber paſſen dieſe Umſtände auf jene Scene der Maccabäergeſchichte und auf Rembrandt's Auffaſſung des Alten Teſtaments überhaupt.

Der Katalog nennt das Bild eine Skizze; richtiger wäre es als »unfertig« zu bezeichnen, wie dies, abgeſehen von der

flüchtigen Breite der Pinſelführung, aus dem dünnen Farbenauftrag und der allzu groſsen Helligkeit der Schatten hervorgeht. Auch der Umſtand, daſs das Bild keine Bezeichnung trägt, ſpricht mit dafür. In ſeinem unfertigen Zuſtande, der uns zugleich einen intereſſanten Einblick in das maleriſche Verfahren des Künſtlers bietet, iſt das Bild eines der hervorragendſten Werke Rembrandt's: energiſch angelegt, klar in Färbung, von einer unheimlich groſsartigen Wirkung.

Das zweite Gemälde, welches wir in oder um das Jahr 1654 ſetzen zu dürfen glaubten, iſt das Bild im Grittleton Houſe. Weniger umfangreich als die meiſten bisher genannten Bilder dieſer Zeit, hat es vor denſelben den Vorzug, daſs die Figuren bis zu den Füſsen und in weniger als halber Lebensgröſse genommen ſind. Ausdrucksvoll und ſprechend in der Erzählung des Vorganges, möchte das Bild in geiſtvoller Behandlung, Pracht der Farbe und frappanter Wirkung kaum von einem anderen Werke des Meiſters übertroffen werden. Insbeſondere iſt die Färbung von ganz überwältigender Wirkung: wie das Licht, das voll auf das weiſse Linnen des Bettes fällt, ſich über das kirſchrothe Kleid der Frau und das purpurrothe Kiſſen ihres Stuhles verbreitet, deren Pracht durch die unbeſtimmten gelblichen Töne in Potiphars Kleid und in einem ähnlich gefärbten bunten Gewande zu den Füſsen der Frau gehoben werden und in dem tiefblauen Betthimmel ein köſtliches maleriſches Gegengewicht finden. Dabei ſind die Farben von einer Kraft und Harmonie, daſs die Wirkung an eine muſikaliſche Schöpfung anklingt. Solche Bilder waren das Vorbild für Nicolaus Maas und zum Theil auch für Gabriel Metſu.

Wir ſind bereits in der vorigen Epoche des Künſtlers einer Gruppe von Gemälden begegnet, worin ſich derſelbe die Aufgabe ſtellte, den nackten weiblichen Körper maleriſch zu verherrlichen, und ſind dabei näher auf die Eigenthümlichkeit ſeiner Auffaſſung und ſeiner Mittel zur Löſung dieſer Aufgabe eingegangen. Auch in dieſer Periode, und zwar beſonders am Ausgange derſelben, begegnen wir wieder einer Reihe von Gemälden, die, dem Geſchmacke der Landsleute des »Vaters« Cats entſprechend, wieder faſt ausnahmslos ihre Motive der Bibel, dem Alten Teſtamente, entlehnen. Dieſe Bilder ſtehen zu den älteren Darſtellungen derſelben Art in dem gleichen Verhältniſs, wie dieſe Phaſe der künſtleriſchen Entwickelung Rembrandt's zu der vorausgehenden: ſie ſind die höchſte Vollendung deſſen, was er in den früheren Gemälden angeſtrebt hatte.

Der ſchönen Bathſeba bei Baron Steengracht im Haag vom Jahre 1643, welche wir ſchon in der vorigen Epoche beſprochen haben, die aber mit gleichem Recht auch hier ihren Platz finden würde, ſteht eine gröſsere »Suſanna« im Beſitz von Sir Edmund Lechmere in The Rhydd noch nahe; einſt nebſt zwei anderen Gemälden Rembrandt's in derſelben Galerie der Schmuck von Sir Joſuah Reynolds' Sammlung. Das Bild trägt die Jahreszahl 1647. Einer der beiden Greiſe, die von hinten aus einer Grotte heraustreten, iſt im Begriff, das weiſse Laken der in das Bad ſteigenden Suſanna zu entreiſsen. Dieſe ſchaut, erſchreckt über die plötzliche Störung, deren Urſache ſie noch nicht kennt, ängſtlich aus dem Bilde heraus. Vorn rechts liegen die Kleider der Badenden, unter denen ein prächtig kirſchrother Mantel hervorleuchtet. Links über dem Waſſerſpiegel erkennt man mit Mühe bei dem Abenddunkel einen phantaſtiſchen Palaſt mit maſſigem Thurm. In der Pracht und Leuchtkraft der Färbung, in der verſchmolzenen, geiſtvollen Behand-

lung, in der wunderbaren Wirkung des Helldunkels ſteht das Bild auf gleicher Höhe mit den beiden heiligen Familien in Petersburg und Caſſel; doch übertrifft es dieſelben noch in der myſteriöſen Wirkung des Helldunkels. In der Zeichnung, in der weichen Modellirung des Fleiſches, in der landſchaftlichen Stimmung iſt es gleichfalls eine der vollendetſten Leiſtungen des Künſtlers [1]).

Daſs Rembrandt in der That beſtrebt war, in dieſem Bilde ſein Beſtes zu leiſten, dafür ſind uns die Zeugniſſe noch in zwei Vorarbeiten für daſſelbe erhalten. Der Portraitmaler Bonnat in Paris beſitzt das kleine, geiſtvoll behandelte Bruſtbild eines nackten Mädchens, welches die Studie zu der Suſanna bei Sir E. Lechmere iſt (1880 in der Verſteigerung His de la Salle erworben). Auſserdem hat der Louvre mit der Sammlung La Caze ein Gemälde Rembrandt's erhalten, welches die in das Bad ſteigende Suſanna faſt genau in der Stellung und Gröſse zeigt wie die Compoſition im Rhydd. Wir haben es auch hier offenbar mit einer Studie oder Skizze für dieſes Werk zu thun, die aber der Meiſter durch die landſchaftliche Umgebung und die myſteriöſe Beleuchtung zu einem ſtimmungsvollen Bilde für ſich geſtaltet hat. Die Färbung iſt einförmiger bräunlich und etwas düſterer, die Behandlung — dem Zwecke entſprechend — flüchtiger und ſkizzenhafter.

Sieben Jahre ſpäter, im Jahre 1654, begegnen wir wieder zwei datirten Bildern dieſer Art. Die »Badende« in der National Gallery zu London, ein junges Mädchen, welches ihre Kleider am Ufer abgelegt hat und im Begriff, tiefer in das Waſſer zu gehen, das Hemd hoch zieht, zeigt die Figur ungefähr in gleicher Gröſse wie das Bild im Rhydd,

---

[1]) Vosmaer führt das Bild, das durch Earlom's Schwarzkunſtblatt bekannt iſt, ohne Angabe des Beſitzers irrthümlich unter dem Jahre 1641 auf.

etwa in drittel Lebensgröſse. Die anziehenden Züge des Köpfchens, die jugendlich keuſchen Formen des Körpers, die warme Fleiſchfarbe, die ſich leuchtend von dem weiſsen Linnen des Hemdes und auf dem ſchmutzig braunen Grunde abheben, die weiche, »ſchmadderige« Behandlung laſſen dieſes nach ſeinem Motive weit anſpruchsloſere Werk doch als ein würdiges Seitenſtück zu der eben genannten Suſanna erſcheinen.

In der groſsen »Bathſeba« aus dem gleichen Jahre 1654, welche der Louvre 1869 mit der Sammlung La Caze geſchenkt erhielt, ſtellt ſich der Künſtler — in ähnlicher Weiſe wie ſchon in der ſogenannten Danae von 1636 — die Aufgabe, die Reize des weiblichen Körpers an ſich wiederzugeben, ohne denſelben noch ein beſonderes Intereſſe durch das Motiv oder die Compoſition zu geben; ja theilweiſe verzichtet er hier ſelbſt auf eine pikante Beleuchtung. Deſshalb giebt Rembrandt hier auch die Geſtalt in voller Lebensgröſse und wählt das Motiv ſo einfach und ſelbſt proſaiſch als möglich: die jüdiſche Schöne, die völlig unbekleidet auf ihrem weiſsen Hemde über einer rothen Decke ſitzt, neben ſich das barock gemuſterte Goldbrokatkleid, läſst ſich von einer alten Frau die Nägel ſchneiden. Eine Korallenkette im Haar und ein rothes Band um den Hals bilden den einzigen koketten Schmuck. Die Zeichnung iſt vorzüglich, die Modellirung meiſterhaft, das Fleiſch iſt von einer Wahrheit und Leuchtkraft, die ſich der Carnation eines Tizian und Giorgione nähert. Da auch die Formen jugendlich und anſprechend ſind und noch durch das feine Helldunkel gehoben werden, ſo darf ſich das Bild, trotz ſeines holländiſch-proſaiſchen Motives, in ſeiner Geſammtwirkung mit Tizian's und Correggio's nackten Frauengeſtalten meſſen.

Smith erwähnt noch einer Suſanna aus dem Jahre 1653, ein kleines »herrliches« Gemälde aus Sir Joſuah Reynolds'

Sammlung, welches 1836 im Beſitz von Mr. Yates in England war. Wer jetzt der Beſitzer dieſes Bildes iſt, habe ich nicht ermitteln können.

Dieſer Blüthezeit im Leben und in der Kunſt Rembrandt's gehören auch faſt alle landſchaftlichen Gemälde an, welche uns von ihm erhalten ſind. Nur zwei der mir bekannten Landſchaften tragen Daten: die kleine Eislandſchaft in Caſſel die Jahreszahl 1646 und die Ruhe auf der Flucht in Stourhead Houſe die Jahreszahl 1647. Etwa gleichzeitig haben wir nach der Verwandtſchaft mit dieſen Bildern wie nach ihrem allgemeinen Charakter auch die meiſten anderen Gemälde mit rein landſchaftlichen Motiven zu ſetzen; nur zwei derſelben ſcheinen dem Ende dieſer Epoche oder der Mitte der fünfziger Jahre anzugehören, wie andererſeits zwei bereits genannte Landſchaften dem Anfange derſelben oder dem Ende der vorausgehenden Entwickelung des Künſtlers zuzuſchreiben ſind, die Braunſchweiger Gewitterlandſchaft und wahrſcheinlich auch die »Findung Moſis« bei Sir Robert Peel.

Die Landſchaften nehmen unter den Werken Rembrandt's einen ganz eigenthümlichen Platz ein. Für den, welcher in den Gemälden des Meiſters nur einen platten Realismus zu entdecken vermag, müſſen ſie pſychologiſch völlig räthſelhafte Leiſtungen des Künſtlers ſein. Wem aber aus Rembrandt's Schöpfungen die dichteriſche Anordnung und Beleuchtung in's Auge fällt und zum Herzen ſpricht, der wird grade an ſeinen landſchaftlichen Gemälden ſich klar bewuſst werden, wie der Künſtler überall das in der Natur Geſchaute in wahrhaft poetiſchem Geiſte zum tief empfundenen Kunſtwerke umſchafft.

Grade in der Landſchaft, von der man nach der Auffaſſung ſeiner Landsleute anzunehmen verſucht wäre, daſs auch Rembrandt dieſelbe beſonders naturaliſtiſch empfunden und wiedergegeben hätte, iſt er am meiſten Idealiſt, iſt er wahrer Naturdichter. Allerdings hat auch Rembrandt uns Zeugniſſe genug hinterlaſſen, wie treu und naiv er den landſchaftlichen Charakter ſeines Heimathslandes wiederzugeben verſteht; aber dieſe maleriſchen Anſichten, dieſe Studien, die der Künſtler machte, wo er ging und ſtand, finden wir nur unter ſeinen Zeichnungen und Radirungen. Keines ſeiner Gemälde hat auch nur entfernt jenen einfachen vedutenartigen Charakter, wie ihn die ältere Landſchafterſchule Hollands durchweg aufweiſt. Selbſt wenn er einmal, wie in dem »Kanal mit Schlittſchuhläufern« in der Galerie zu Caſſel, ein ganz einfaches Motiv ſeiner Heimath treu wiedergiebt, werden wir vor dem Bilde kaum an Holland erinnert werden. Auch die Schönheit im Zuſammenklang der Linien und Formen, wie ſie ein Claude oder die beiden Pouſſin in der Natur entdecken, oder das heitere Farbenconcert, welches Rubens' farbenfreudiges Talent aus der Landſchaft zu componiren verſteht, ſucht und entdeckt Rembrandt nicht in der Natur. Vielmehr iſt es auch hier das ſeeliſche Leben, iſt es die Stimmung in der Landſchaft, die der Meiſter zum Ausdruck zu bringen bemüht iſt. Das Naturleben zu belauſchen, und die Stimmungen, welche die Temperamente, welche Jahres- und Tageszeit, Sonnenſchein und Regen, Sturm oder Ruhe der Natur in der menſchlichen Seele hervorrufen, maleriſch zum Ausdruck zu bringen, hat Rembrandt zuerſt völlig bewuſst ſich zur Aufgabe geſetzt; und zwar hat er dieſe ſo ergreifend und groſsartig gelöſt, wie kein anderer Künſtler. In dieſem geheimniſsvollen Verkehr mit dem Naturgeiſt muſs Rembrandt der erſte und gröſste moderne Landſchaftsmaler genannt werden. Daher machen die wenigen Landſchaften, welche von ihm erhalten

ſind, ſelbſt auf diejenigen Beſchauer, denen Rembrandt's Kunſtweiſe ſonſt nicht ſympathiſch iſt, den tiefſten Eindruck.

Unter den Landſchaftsgemälden, welche man als Werke Rembrandt's angeſprochen hat, iſt die Mehrzahl nicht von Rembrandt, ſondern von Schülern oder verwandten Künſtlern. Die Werke des R. Roghman und des Ph. de Koninck [1]) hat die neuere Kritik erkannt und bereits aus dem Malerwerk Rembrandt's ausgeſchieden. Dagegen zählt auch Vosmaer noch die Arbeiten eines Hercules Seghers (wie die kleine flache Landſchaft aus der Suermondt'ſchen Sammlung in der Berliner Galerie und die groſsartig ſtimmungsvolle Gebirgslandſchaft in den Uffizien), ſowie die Landſchaften eines Arend de Gelder (»Boas und Ruth« in der Berliner Galerie und wahrſcheinlich auch »die Mühle« in Dresden) und eines Doomer unter Rembrandt's Namen auf. Und andere Meiſter der Schule und Nachfolge Rembrandt's, wie Leupenius, Farnerius und ſelbſt J. Livens ſind bisher nur als Zeichner und Radirer, nicht aber in ihrer Thätigkeit als Landſchaftsmaler von ihrem groſsen Meiſter getrennt worden, da ſich leider bis jetzt bezeichnete landſchaftliche Gemälde von ihnen noch nicht nachweiſen lieſsen. Dem einen oder anderen dieſer Künſtler werden die dem Rembrandt zugeſchriebene Landſchaft mit dem jungen Tobias in der National Gallery zu London, der kleine Waldesſaum bei der Baroneſs Burdett-Coutts in London, ein ähnliches Bild in der

---

[1]) Nur das Meiſterwerk dieſes groſsen Schülers von Rembrandt, die groſse Flachlandſchaft bei Lord Overstone, wird noch immer als ein Werk ſeines Lehrers bezeichnet; auch von Vosmaer, der unbegreiflicher Weiſe auch die rohe Fälſchung in der Pinakothek zu München noch als ein ächtes Werk Rembrandt's aufführt. Im Handel ſind mir bisher niemals ächte Landſchaften von Rembrandt vorgekommen; freilich ſind manche als ſolche ſelbſt von Kennern wie Waagen (Landſchaft bei Dr. Kosloff in Petersburg, ſpäter auf der Verſteigerung Demidoff) oder Vosmaer (Landſchaft mit Juda und Thamar bei Miethke in Wien) angeſprochen worden.

1879 zu London verſteigerten Sammlung Fuller-Maitland u. a. m. zugeſchrieben werden müſſen.

Auch nach Abzug aller dieſer mit Unrecht dem Rembrandt zugeſchriebenen Landſchaften bleibt doch noch etwa ein Dutzend ächter Landſchaftsgemälde von ſeiner Hand. Da ſie faſt ausnahmslos in Privatſammlungen oder kleineren und wenig bekannten Galerien ſich befinden, ſind ſie zum groſsen Theil bisher unberückſichtigt geblieben; und eben deshalb iſt Rembrandt als Landſchaftsmaler noch ſo wenig und ſo ungenügend gewürdigt worden.

Zwei der hierher gehörigen Werke des Meiſters ſind bereits genannt worden, die »Landſchaft mit der Findung Moſis« in der Sammlung Peel und die »Gewitterlandſchaft« in der Braunſchweiger Galerie. Beide glaubten wir in den Anfang der vierziger Jahre ſetzen zu müſſen. Aus dem Jahre 1646 (und nicht 1636, wie man irrthümlich bisher geleſen hat) datirt ſodann die kleine »Winterlandſchaft mit Schlittſchuhläufern« in der Galerie zu Caſſel, das anſpruchsloſeſte Stückchen Erde, das ſich ein Künſtler zum Vorwurf wählen kann; und doch heimelt uns daſſelbe an wie die Idylle eines kalten klaren Wintertages. Leuchtend in den kräftigen Farben, mit voll einfallendem Licht und von höchſt geiſtvoll breiter Behandlung trotz dem kleinen Raum, iſt das Bild ein charakteriſtiſches, ſchönes Werk dieſer an Meiſterwerken aller Art ſo reichen Jahre.

Aus dem folgenden Jahre 1647 ſtammt ſodann ein anderes, ebenſo anſpruchsloſes, aber mehr ſkizzenhaftes Bildchen von ähnlich originellem Reiz, die »Ruhe auf der Flucht« bei Sir Henry Hoare in Stourhead House, wo es ſonderbarer Weise die Bezeichnung »the gipsies« führt. Die Compoſition iſt offenbar unmittelbar durch eine der bekannten Darſtellungen deſſelben Motivs von Adam Elsheimer angeregt. Aber was Elsheimer vorſchwebt und was dieſer mit miniatur-

artiger Durchführung auszudrücken ſich abmüht, giebt Rembrandt in wenigen groſsen Pinſelſtrichen. Der Zauber einer ſtillen Mondnacht mit ihrer unendlichen Ruhe und dem milden Licht, das in der glatten Fläche eines Sees ſich ſpiegelt, beſchleicht den Beſchauer mit ſeiner wohlthätigen und zugleich phantaſtiſchen Wirkung. Nächtliches Dunkel iſt über das Bild ausgebreitet; und doch iſt daſſelbe ſo klar und durchſichtig gehalten, wie es auch der Meiſter des Helldunkels nur in ſeiner glücklichſten Periode wiederzugeben verſteht.

Auſser dieſen beiden Landſchaften trägt keine andere, ſoweit mir bekannt, eine Jahreszahl; ja mehrere Landſchaftsbilder haben nicht einmal die Namensinſchrift des Meiſters aufzuweiſen. Eine Gruppe derſelben, gleichfalls dem Umfang nach wenig bedeutend, gehört der Zeit ihrer Entſtehung nach augenſcheinlich noch vor die beiden ebengenannten Bilder, wenn auch nur um wenige Jahre. Es ſind dies »der Kanal« im Beſitz des Marquis of Lansdowne in Bowood, beſonders einfach im Motiv, die »Fluſsmündung« in der Galerie zu Oldenburg und die »bergige Landſchaft bei heranziehendem Gewitter« im Beſitz von Sir Richard Wallace in London; ſämmtlich von groſser, faſt unheimlicher Wirkung des grell aus düſteren Wolken hervorbrechenden Sonnenlichtes, in leuchtend hellbraunem Tone, faſt einfarbig und von breiteſter geiſtvoller Behandlung. Das letztgenannte Bild ſteht, auch in der Compoſition und Färbung, der Braunſchweiger Gewitterlandſchaft ſehr nahe. Ein ganz kleines, etwa gleichzeitiges Bildchen, eine holländiſche Landſchaft mit einer Steinbrücke im Vordergrunde und einer Stadt in der Ferne, im Beſitz des Earl Northbrook in London, wirkt durch den ſchmutzigen Firniſs, welcher die düſtere Stimmung des Bildes noch verſtärkt, jetzt etwas trübe und branſtig, ſodaſs man an der Aechtheit irre werden könnte.

Am meiſten gefeiert iſt unter den Landſchaften des Meiſters, ſeitdem Caſſels Kunſtſchätze wieder dem Publicum erſchloſſen und bekannt geworden ſind, das »Schloſs auf dem Berge« in der Caſſeler Galerie, nach der tiefen aber leuchtenden Färbung, der weichen und breiten Behandlung ein Werk aus dem Ende der vierziger Jahre. Eben iſt die Sonnenſcheibe hinter dem Hügel herabgeſtiegen; noch vergolden ihre Strahlen die phantaſtiſchen Ruinen eines alten Schloſſes auf der Höhe, und der Horizont ſtrahlt noch die warme Gluth des Tages aus, während vorn auf's Thal ſchon die Nacht mit ihren Schatten ſich niederſenkt. Eine feierlich ſonntägliche Stille, eine eigene ſehnſüchtige und doch ruhige Stimmung ergreift den Beſchauer — eine Stimmung, wie ſie ſo rein und mächtig keine moderne Landſchaft, ſelbſt nicht von einem Rouſſeau oder Millet, hervorzurufen im Stande iſt.

Gewaltiger noch ergreift uns, aber zugleich wehmüthiger ſtimmt uns die gröſsere unter dem Namen der »Windmühle« in England bekannte Abendlandſchaft im Beſitz des Marquis of Lansdowne in Bowood. Geſpenſtiſch hebt ſich die dunkle Form der holländiſchen Mühle aus dem Halbdunkel der einbrechenden Nacht gegen das glühende Abendroth ab, das den Horizont noch färbt. Leider iſt die düſtere Färbung durch Nachdunkeln oder ſonſtige Beſchädigungen noch verſtärkt.

Wie der etwas trübe Ton, die bereits etwas eintönige Färbung und die äuſserſt breite Behandlung die Entſtehung dieſes Gemäldes ſchon in die Mitte der fünfziger Jahre verweiſen, ſo iſt auch die groſsartige Improviſation, welche aus Burger's Sammlung in den Beſitz von Mme. Lacroix in Paris übergegangen iſt, die »Gebirgslandſchaft mit den Schwänen« nach dem trüben ſchwärzlich-braunen Ton und der ganz breiten, deckenden Behandlung ein Werk derſelben Zeit.

Auch die Bildniſſe dieſer Zeit — es ſind ihrer in dieſem Zeitraum von zwölf Jahren etwa fünfzig — haben in ähnlichem Maſse die eigenthümlichen Vorzüge aufzuweiſen, welche den hiſtoriſchen und landſchaftlichen Compoſitionen dieſer Epoche eigen ſind: gehaltene Ruhe in der Auffaſſung, die zugleich einfach und groſs wirkt, kräftige und tiefe, häufig ſehr brillante Färbung, vollendet ausgebildetes Helldunkel, meiſterhafte Ausführung, die in den Nebenſachen nur andeutet, in Kopf und Händen aber in geiſtvollſter und liebevollſter Weiſe die Individualität zum Ausdruck bringt.

Dem Künſtler fernſtehende Perſönlichkeiten, die er nur auf Beſtellung portraitirte, ſind nur wenige unter dieſen Bildniſſen. Auch die Verwandten ſcheinen faſt ganz darunter zu fehlen — war doch Rembrandt's Mutter ſeit 1640 und Saskia ſeit 1642 todt, und waren vor ihr ſchon die meiſten ihrer Schweſtern geſtorben. Aber auch ſein eigenes Bildniſs hat der Künſtler in dieſem Zeitraum nur wenige Mal in Oel wiedergegeben. Die meiſten Bildniſſe führen uns Freunde und Bekannte Rembrandt's vor oder Modelle, die der Künſtler um ihres maleriſchen Kopfes oder ihres feeliſchen Ausdrucks aus rein künſtleriſchem Bedürfniſs portraitirte. Dieſe letzteren ſind in Anordnung und Durchführung ſo bildartig, daſs ſie in höherem Maſse, als ähnliche Köpfe der früheren Jahre, wirkliche Portraits und nicht mehr bloſse Studien genannt werden müſſen.

Wir können uns hier bei der Aufzählung derſelben kurz faſſen und brauchen nur einige der Hauptwerke und ſolche Bildniſſe, die ein beſonderes Intereſſe bieten, ausführlicher hervorzuheben. Die Bildniſſe von zwei jungen Ehepaaren aus dem Jahre 1643, im Beſitz der Herzogin von Sagan zu Paris und des Herzogs von Weſtminſter in London, unter ſich nahe verwandt, letztere ebenſo tief aber dabei klarer und reicher in der Farbe, ſind bereits früher erwähnt. Ein

Selbſtportrait im Beſitz des Prinzen Heinrich der Niederlande im Haag, gleichfalls 1643 datirt, habe ich nicht geſehen. Das weibliche Bildniſs der Berliner Galerie aus dieſem Jahre haben wir bereits unter den Bildniſſen der Saskia kennen gelernt; nach dem Tode vollendet, und zwar mit groſser Delicateſſe, hat es dadurch an ſprechender Aehnlichkeit früheren Bildern gegenüber eingebüſst. Das ähnliche und wohl etwa gleichzeitig entſtandene Bildniſs einer jungen Frau, das im Hamilton Palace ſonderbarer Weiſe den Namen Velasquez führte, iſt ſoeben auf der Verſteigerung der Schätze des Herzogs von Hamilton in Pariſer Privatbeſitz gekommen.

Ein ſehr anziehendes, genreartig aufgefaſstes Bildniſs eines jungen Mannes, aus dem folgenden Jahre 1644, beſitzt Earl Cowper in Panſhanger. Der junge Gelehrte hat ſich von der Arbeit an ſeinem Schreibtiſche erhoben und iſt im Begriff nach der rothen Mütze zu greifen, welche hinter dem Tiſch an der Wand hängt. Die Farben ſind von energiſcher Wirkung, die Schatten ſchon ſchwärzlich aber noch klar, die Behandlung iſt ſehr breit, ſodaſs man auf den erſten Blick verſucht iſt das Bild um zwanzig Jahre ſpäter zu ſetzen als die vom Künſtler darauf angebrachte Jahreszahl geſtattet. Das von Smith im Beſitz von Lord Radſtock erwähnte Bildniſs eines älteren Mannes aus dem Jahre 1644, als Connétable de Bourbon bekannt, iſt kürzlich in die Galerie von M. Secretan in Paris übergegangen.

Im Jahre 1645 (und nicht 1644, wie Vosmaer angiebt) führt uns der Künſtler noch einmal einen Bekannten vor aus dem Kreiſe proteſtantiſcher Geiſtlicher, in welche er in Amſterdam durch die Heirath mit Saskia Ulenburgh eingeführt wurde. Es iſt Jan Cornelis Sylvius, den er 1633 bereits einmal radirt hatte und welchen er jetzt, ſieben Jahre nach deſſen Tode — wir wiſſen nicht auf welche Veranlaſ-

ſung — noch einmal in einer allgemein bekannten Radirung und in dem ganz ähnlichen ſchönen Gemälde im Beſitze von Herrn von Carſtanjen in Berlin verewigt hat. Das Bild, welches ſich auf der Verſteigerung des Cardinals Feſch unter der Benennung »Juſtus Lipſius« befand, hatte dort als Gegenſtück das Bildniſs der Gattin, deſſen jetziger Beſitzer leider nicht bekannt iſt. In dem goldig braunen Ton, wie die um das Jahr 1640 entſtandenen Bilder, aber leuchtender, klarer und wärmer, im magiſchen Helldunkel und bei ſeiner auſserordentlich breiten Behandlung, macht das Bild durch die feſſelnden, ſprechend lebensvollen Züge des alten Mannes den Eindruck, als könnten dieſe nur unmittelbar von der Natur abgeſchrieben ſein.

Aus demſelben Jahre 1645 ſtammen noch mehrere andere Bildniſſe von Greiſen, die jedoch nach ihrer Anordnung, Charakteriſtik und nach dem Koſtüm nicht eigentliche Portraits ſind, ſondern Modellſtudien, welche der Künſtler zu Bildern verarbeitet hat. Nach ihrer phantaſtiſchen, halborientaliſchen Tracht pflegt man ſie als »Rabbiner« zu bezeichnen; doch iſt es nach der Umgebung und Koſtümirung nicht wahrſcheinlich, daſs wir in denſelben mehr als maleriſch ausſtaffirte Studien zu ſehen haben. Denn die ähnlichen Bilder von Apoſteln, jüdiſchen Hohenprieſtern u. ſ. f., wie wir ſie früher kennen gelernt haben, waren ſtets durch beſondere Abzeichen, die hier völlig fehlen, als ſolche charakteriſirt. Faſt alle dieſe Greiſengeſtalten ſind im Seſſel ſitzend bis zu den Knieen dargeſtellt. Ihre Tracht pflegt ein pelzgefütterter dunkler Mantel, darunter ein eng anſchlieſsender Rock und als Kopfbedeckung eine bequeme, ſchirmloſe, nach oben ſich verbreiternde Mütze zu ſein.

Eines dieſer Bildniſſe hat die Berliner Galerie mit der Suermondt'ſchen Sammlung erworben. Noch hervorragender iſt das ähnliche Bildniſs der Ermitage zu St. Peters-

burg, das dort irrthümlich Manaſſeh Ben Israël benannt iſt. Eine faſt treue Wiederholung dieſes Bildes in der National Gallery zu London iſt ſo verſunken und dunkel, daſs ein ſicheres Urtheil über ſeine Originalität jetzt nicht möglich iſt. Doch ſpricht der Umſtand, daſs das Petersburger Bild weſentlich beſſer iſt und auch allein die Bezeichnung trägt, für die Annahme, daſs daſſelbe das einzige Original ſei. Geringere Copien in Caſſel, bei Fürſt Liechtenſtein u. ſ. f.

Obgleich nicht datirt, laſſen ſich dieſen Werken nach der gleichen Auffaſſung, Behandlung und Färbung ein paar andere Greiſenbildniſſe unmittelbar anſchlieſsen. Das Bildniſs des ältlichen Mannes mit feinen Zügen in der Galerie zu Dresden iſt leider durch den von Pesne hineingemalten bauſchigen, tiefgrünen Mantel in ſeiner urſprünglichen Wirkung etwas beeinträchtigt. Das ähnliche Bildniſs eines alten Mannes im Seſſel, mit ſpärlichem Vollbart, iſt bei feinem Helldunkel und leuchtender Carnation ſchon etwas weicher und heller in der Malweiſe. Das Bild befindet ſich im Beſitz des Earl of Scarsdale in Kedleſton Hall.

Vosmaer nennt auch das kleine Bildniſs eines Greiſes, datirt 1644, im Beſitze des Baron van Harinxma in Holwerd (Friesland); ich kann über daſſelbe nicht aus eigener Anſchauung urtheilen.

Seltener ſind in dieſer Zeit ſolche ſtudienartige Bildniſſe von jungen Mädchen. Ein Bild der Art vom Jahre 1645 befindet ſich in Dulwich Gallery: ein Mädchen von etwa zehn Jahren in einer Fenſterbrüſtung lehnend; von kräftiger, tiefer Färbung, breiter Behandlung und ſehr ausgebildetem Helldunkel. Ein ganz ähnliches Bild aus demſelben Jahre, auf der Verſteigerung der Galerie Demidoff in Florenz 1880, zeigte ein junges Mädchen in rother holländiſcher Waiſentracht, am Fenſter ſtehend; leider ſo verputzt und übermalt, daſs es nur noch als eine Ruine zu bezeichnen iſt.

Die Dresdener Galerie beſitzt ein Portrait des Künſtlers, das, nach dem Alter deſſelben, in die Mitte der vierziger Jahre fallen müſste. Allein es iſt offenbar kein Gemälde von Rembrandt's Hand; dafür iſt das Helldunkel nicht fein genug ausgebildet, und die Behandlung giebt Form und Carnation nicht mit dem Verſtändniſs des Meiſters. Am nächſten ſteht es in Behandlung und Färbung dem Govaert Flinck. Ein ächtes Selbſtportrait dieſer Zeit iſt dagegen das unvollendete, durch feine Züge beſonders anſprechende Bildniſs in Carlsruhe, welches durch den Einblick, den es in ſeinem unvollendeten Zuſtande in das maleriſche Verfahren des Künſtlers thun läſst, noch von beſonderem Intereſſe iſt. Ein ſehr fein durchgebildetes Selbſtportrait dieſer Jahre, etwa von 1645 (die letzte Zahl iſt leider nicht mehr zu leſen), beſitzt die Galerie im Buckingham Palace. Der Künſtler in kirſchrothem Rock, ſchwarzem Mantel und Barett, einen Ring im Ohre, hat die Hand auf die Bruſt gelegt. Auffallend iſt, wie ältlich hier die Züge des Künſtlers ſchon gegenüber dem Selbſtbildniſs der National Gallery von 1640 erſcheinen.

Im Jahre 1647 begegnen wir verſchiedenen Freunden in den Bildniſſen Rembrandt's. Im Grosvenor Houſe in London dem Amſterdamer Maler Claas Berchem und ſeiner Gattin und bei Six in Amſterdam dem Arzt Ephraim Bonus. Erſtere höchſt individuell, geiſtvoll behandelt und, obgleich in einem eigenthümlich ſchwärzlichen Ton, doch klar und leuchtend. Letzteres, das kleinſte bekannte Bildniſs von Rembrandt's Hand, iſt faſt von gleicher Gröſse mit der bekannten Radirung, mit der es auch in der Anordnung faſt genau übereinſtimmt; fein behandelt und von kräftiger, leuchtender Färbung. Das Bildniſs eines jungen Malers mit dem Zeichenbuch in der Hand, in Caſtle Howard, das ganz den eigenthümlich ſchwärzlichen aber klaren Ton und die weiche, breite Behandlung zeigt wie die gleichzeitigen Bild-

niſſe von Berchem und ſeiner Gattin, giebt uns ſehr wahrſcheinlich gleichfalls die Züge eines Freundes oder Schülers von Rembrandt wieder.

Im Jahre 1649 weilte der Marſchall Turenne einen Monat in Holland. Daſs ſeine Wahl bei dem Wunſche, ſich hier portraitiren zu laſſen, auf Rembrandt fiel, iſt wohl ein Beweis, daſs der Künſtler damals noch allgemein als Hollands gröſster Meiſter anerkannt war. Das Bildniſs, welches Rembrandt von dem franzöſiſchen Feldherrn malte, und das ſich jetzt beim Earl Cowper in Panſhanger befindet, iſt eines ſeiner eigenthümlichſten, aber keineswegs eines ſeiner hervorragendſten Werke. Der Marſchall iſt zu Pferde: auf einem dunklen Apfelſchimmel ſprengt er heran; hinter ihm ein Diener und weiter zurück, auf ein Gartenthor zufahrend, eine Staatskaroſſe mit vier Inſaſſen. Das Pferd iſt auffallend hölzern gezeichnet, die Färbung etwas einförmig bräunlich, aber klar und leuchtend, die Behandlung ſehr breit und im Grunde ſelbſt flüchtig, mit Ausnahme des ſorgfältig durchgearbeiteten Kopfes.

Es iſt uns noch ein zweites Reiterportrait von Rembrandt's Hand erhalten, das wohl nur wenige Jahre ſpäter — nach ſeiner prächtigen Färbung wahrſcheinlich 1654 — entſtand; gleichfalls das Bildniſs eines vornehmen Fremden, der ſich auf einer Reiſe in Holland aufhielt. Daſſelbe befindet ſich im Privatbeſitz in Galizien; vor längerer Zeit war es vorübergehend in Wien, um dort reſtaurirt zu werden. Der Dargeſtellte iſt ein junger polniſcher Magnat [1]), der in ſeinem Nationalkoſtüm auf arabiſchem Schimmel in geſtrecktem

[1]) Es verdient darauf aufmerkſam gemacht zu werden, daſs grade polniſche und andere Groſse aus dem halbciviliſirten Oſten Europa's, wenn ſie Holland berührten, mit Vorliebe ſich von Rembrandt malen lieſsen. Ich erinnere an den ſogenannten Sobiesky von 1637 in der Ermitage, ſowie an das uns freilich nur in einer Radirung von J. J. Vliet erhaltene frühe Bildniſs des Georg Rakoczy (»Ragazy«), Fürſten von Siebenbürgen.

Trabe wie in Parade an dem Beſchauer vorüberreitet. Die Figur iſt etwa in halber Lebensgröſse genommen. In dieſem Format gelang dem Künſtler nicht nur die Zeichnung des Pferdes vortrefflich; auch die leuchtende Färbung, in der ein kräftiges Roth des Mantels mit der Farbe des Schimmels aufs Wirkungsvollſte contraſtirt, ſowie die breite Behandlung und das Helldunkel ſind von gleicher Vollendung, wie in faſt allen Gemälden aus dem Jahre 1654.

Im Jahre 1650 begegnen wir wieder einem Selbſtbildniſs des Künſtlers, einem der umfangreichſten und anziehendſten, zugleich einem der herrlichſten Gemälde Rembrandt's; es iſt die Perle des Fitzwilliam Muſeums in Cambridge. Der Künſtler ſteht als Landsknecht vor uns: in purpurrothem geſchlitzten Wamms, über dem ein ſchwarz polirter Stahlpanzer liegt; einen breiten flachen Hut mit bunten Federn auf dem Kopfe, auf der Bruſt eine ſchmale goldene Kette, die linke Hand über dem Griff eines groſsen Zweihänders ruhend, während die Rechte in die Seite geſtemmt iſt. In der tiefen, prächtigen Färbung von warmer Gluth trotz mattem Licht, in der weichen, verſchmolzenen und äuſserſt liebevollen Behandlung — nur der Griff vom Schwert und die goldene Kette ſind ſo ſtark in Farbe aufgetragen, als ſeien ſie von ächtem Metall —, in dem myſteriöſen Helldunkel iſt dieſes Bild eines der charakteriſtiſchſten, vollendetſten Werke dieſer Epoche der höchſten Meiſterſchaft. Dabei kenne ich kaum ein zweites Selbſtbildniſs, in welchem die Züge des Künſtlers ſo anziehend wirken und ſo zum Herzen ſprechen. Der unberührte Zuſtand des Bildes erhöht noch den Reiz deſſelben. Waagen, der die Jahreszahl irrthümlich 1635 las, hat im Antlitz des »Officiers«, wie er ihn nennt, die Züge Rembrandt's nicht herauserkannt.

Um ein oder wenige Jahre ſpäter werden wir das kleine, ſkizzenhaft behandelte Selbſtportrait im Städtiſchen Mu-

ſeum zu Leipzig anzuſetzen haben, ein Bruſtbild ohne Hände: in tief zinnoberrothem Rock und breitem ſchwarzen Hut, der die obere Hälfte des Kopfes beſchattet; ſehr geiſtreich prima hingeſchrieben und von auſserordentlicher Farbenkraft.

Ein in England beſonders rühmend genanntes Bildniſs eines ältlichen Mannes aus dem Jahre 1653 im Beſitz des Earl Brownlow in Ashridge Park kann ich leider nicht nach dem Augenſchein beurtheilen.

Ich habe bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweiſen, welche auſserordentliche Thätigkeit Rembrandt in dem Jahre 1654 entwickelte, und wie gerade die Gemälde dieſes Jahres faſt ohne Ausnahme durch ihre Pracht und Gluth der Farbe, durch ihre Klarheit und Leuchtkraft der Carnation, in denen die reichſten Farbentöne zuſammenklingen, durch das überraſchende Spiel des Lichts und das magiſche Helldunkel wie durch die meiſterhafte Behandlung, die man ſehr treffend als die »butterige, knetende Manier« bezeichnet hat, einen ganz hervorragenden Platz unter den Werken Rembrandt's einnehmen. Wir haben ſchon oben etwa ein halbes Dutzend ſolcher Gemälde mit hiſtoriſchen Darſtellungen kennen gelernt, welche aus dem Jahre 1654 datirt ſind oder mit groſser Wahrſcheinlichkeit noch in dieſes Jahr geſetzt werden dürfen. Die Bildniſſe und namentlich die bildniſsartigen Studien dieſes Jahres überſteigen dieſe Zahl um mehr als das Doppelte. Rechnet man dazu die beträchtliche Zahl von Radirungen aus dem Jahre 1654 und eine noch gröſsere Anzahl von Handzeichnungen, die ihrem Charakter nach in dieſe Zeit geſetzt werden müſſen, ſo beſtätigt dieſes Jahr, in welchem der Künſtler nur noch mit Mühe Darlehen von ſeinen Freunden aufzutreiben vermochte, um dem Drängen ſeiner Gläubiger gegenüber ſeine bedenkliche Vermögenslage noch eine Zeit lang aufrecht zu erhalten, die Beob-

achtung, welche wir ſchon im Todesjahre ſeiner Gattin 1642 machten: daſs Rembrandt durch die ſchwerſten Unglücksfälle nicht gebrochen, ſondern kaum vorübergehend gelähmt, vielmehr zu geſteigerter, begeiſterter Thätigkeit angeſpornt wurde, in welcher er Zerſtreuung und Troſt zugleich fand.

Die Bildniſſe aus dieſem Jahre 1654 befinden ſich faſt ſämmtlich in der Galerie der Ermitage und bilden einen Hauptſchatz derſelben. Es ſind zunächſt drei Bilder alter Frauen, im Lehnſeſſel ſitzend und bis zu den Knieen geſehen, ſämmtlich im Katalog (Nr. 804 bis 806) als »Rembrandt's Mutter« bezeichnet. Eine Aehnlichkeit mit den aus Gemälden und Radirungen der zwanziger und dreiſsiger Jahre uns zur Genüge bekannten Zügen der Mutter des Künſtlers vermag ich nicht zu entdecken; auch ſpricht ſchon der Umſtand, daſs dieſelbe bereits im Jahre 1640 ſtarb, dagegen, daſs der Künſtler ſie nach ſo langer Zeit wieder und zwar gleich dreimal in demſelben Jahre gemalt haben ſollte. Ueberhaupt läſst ſich nicht einmal eine überzeugende Aehnlichkeit zwiſchen dieſen drei Köpfen unter einander zugeben. Wir haben hier einfach Bildniſſe alter Frauen vor uns, die nicht auf Beſtellung gemalt wurden, ſondern die der Künſtler ſeiner Auffaſſung entſprechend aus dem Volke als charakteriſtiſche Typen ihrer maleriſchen Erſcheinung und ihres innerlichen Ausdruckes halber auswählte. Es liegt eine eigenthümliche Poeſie in dieſen alten, verwitterten Zügen: ſie erzählen von mancher ſchweren Stunde, vielleicht auch von manchem bitteren Kummer, aber ſie haben ihren Seelenfrieden darüber gefunden. Das ſagt uns jener tief zum Herzen ſprechende, ruhig freundliche und milde Blick, das Spiegelbild eines reichen, in ſich abgeſchloſſenen Gemüthslebens. Dieſen Ausdruck erzielt der Künſtler, mag er in meiſterhafter Breite die Züge ſolcher Studienköpfe in einer einzigen Sitzung hinſchreiben, wie es in den beiden Bruſtbildern ein und derſelben alten

Frau (805 und 806) der Fall iſt, oder mag er in einem Portrait auf Beſtellung (wie in dem trefflichen Bildniſs einer alten Dame, Nr. 823) in fleiſsigerer Durcharbeitung der Erſcheinung eine gröſsere Vollendung und einen abgeſchloſſeneren bildartigen Charakter geben.

Dieſen Bildniſſen alter Frauen entſprechen verſchiedene Greiſenportraits von meiſt ähnlicher Meiſterſchaft. Zwei derſelben ſind gleichfalls mit der Jahreszahl 1654 bezeichnet (Nr. 810 und 824, letzteres auffallend unintereſſant), während zwei andere nicht datirte Bildniſſe (Nr. 818 und 821) ſich nach der Verwandtſchaft in der Behandlung und Auffaſſung mit groſser Wahrſcheinlichkeit in daſſelbe Jahr verweiſen laſſen. Köſtlich ſind namentlich zwei in der Galerie als Gegenſtücke aufgeſtellte Bilder: jener faſt noch jugendfriſche Alte mit dem ſchneeweiſsen Vollbart (Nr. 818) und der uralte, wohl hundertjährige Greis, deſſen trockene zuſammengeſchrumpfte Haut nur noch loſe auf den Knochen zu hängen ſcheint (Nr. 810).

Die Dresdener Galerie beſitzt das mit dem Datum 1654 bezeichnete Bruſtbild eines ältlichen Mannes von impoſanter Geſtalt, im Vollbart und breiter Mütze, das ſich den ebengenannten völlig ebenbürtig anſchlieſst. Das leuchtende Roth neben dem tiefen ſammetartigen Schwarz im Koſtüm wiederholt ſich in verwandten röthlichen und grauen Tönen im Kopf; und in Verbindung mit dem ausgebildeten Helldunkel und der höchſt reizvollen breiten Behandlung erzielt der Künſtler dadurch eine ganz einzig groſsartige Wirkung.

Das Bildniſs einer hochbetagten Frau in der Moltke'ſchen Sammlung zu Kopenhagen iſt den eben genannten Bildniſſen alter Frauen in der Ermitage ſo nahe verwandt, daſs es gleichzeitig entſtanden ſein muſs. Jedoch iſt es, theilweiſe wohl durch Putzen des Bildes, etwas kühler im Licht und nicht ſo breit in der Behandlung.

Gleichzeitig hat Rembrandt auch den Beweis geliefert,

daſs er, ebenſo wie er Meiſter war in der Schilderung des Alters in ſeinen verwitterten, aber offenen und leidenſchaftsloſen Zügen, das in ſeiner ſtillen Beſchaulichkeit, in ſeiner Entfremdung vom Treiben der Welt mit ihren Leiden und Freuden, für die Schilderung des Gemüthslebens und für maleriſche Behandlung in ſo hohem Maſse geeignet war, ebenſo reizvoll auch die Jugend in ihrer Friſche und heiteren Lebensfreude wiederzugeben verſtand. Unter den hiſtoriſchen Gemälden haben wir ſchon mehrere Werke kennen gelernt, die Zeugniſs dafür ablegen, namentlich die Bathſeba im Louvre. Die Ermitage liefert uns wieder unter jenen bildniſsartigen Studien einige weitere ſchöne und charakteriſtiſche Beiſpiele dafür. Das kleine genreartige Bildchen, das eine junge Dame am Putztiſch zeigt (Nr. 817), iſt in der anziehenden Auffaſſung, der delicaten Durchbildung, der klaren, leuchtenden Färbung — namentlich in den verſchiedenen prächtigen rothen Farben — das rechte Vorbild für N. Maes und P. de Hooch. Daneben iſt die junge Magd (»la balayeuse«, Nr. 826) nur eine prima gemalte, aber in ihrer Art ebenſo anziehende und noch geiſtvollere Studie des hübſchen Mädchens, welches Rembrandt ſchon einige Jahre vorher (1651) noch als Kind in ganz ähnlicher Auffaſſung und Stellung und gleich meiſterhaft in einem Bilde, das ſich jetzt in der Galerie zu Stockholm befindet, gemalt hatte. Beide Bilder haben jene prächtige Farbenharmonie, worin ein glühendes Roth mit tiefem Schwarz und leuchtendem Weiſs durch das zauberhafte Helldunkel verbunden iſt, und die ſich in den friſchen Farben des Kopfes wiederholt.

III. DIE WERKE DES ALTERS.

1655 bis 1669.

Von den Werken des »Alters« können wir bei Rembrandt nicht im eigentlichen Sinne ſprechen: eine Thätigkeit als Greis konnte er nicht entfalten, da er ja ſchon im Alter von 62 Jahren ſtarb. Am Eingange der Epoche von Rembrandt's Thätigkeit, welche wir hier beginnen, ſtand derſelbe ja ſogar erſt in ſeinem achtundvierzigſten Lebensjahre, alſo in der eigentlichen Blüthe ſeiner Jahre. Aber auch im bildlichen Sinne kann von »Werken des Alters« bei Rembrandt deshalb gar keine Rede ſein, weil derſelbe bis zu ſeinem Tode rüſtig fortſchafft, in ſeiner Auffaſſung ſich weiterentwickelt und in der Ausbildung von Helldunkel und maleriſcher Behandlung zu immer gröſserer Freiheit und Breite fortſchreitet.

Der Begriff des Alters iſt daher relativ gefaſst als Gegenſatz gegen die Thätigkeit des Jünglings und des gereiften Mannes. Aber er läſst ſich doch auch inſofern rechtfertigen, als die Veränderung in dem Charakter von Rembrandt's Werken, welche ſich um das Jahr 1655 vollzieht, zum groſsen Theil die Folge iſt von einer Reihe ſchwerer und grade auf der Thätigkeit des Künſtlers empfindlich laſtender Schickſals-

ſchläge. Wenn er aus ihnen zwar ſchlieſslich ſiegreich hervorging, ſo lieſsen dieſelben doch jene innerliche Abgeſchloſſenheit, jene Rückſichtsloſigkeit um die Auſsenwelt zurück, die auch in der künſtleriſchen Thätigkeit ein charakteriſtiſches Zeichen des Alters ſind.

---

1. Trübe Tage.

1655 bis 1657.

Wir ſahen oben bereits, welches Gewitter ſich ſeit dem Jahre 1653 drohend und unabwendbar über dem Haupte Rembrandt's zuſammenzog. Anfangs widerſtand der Künſtler den Widerwärtigkeiten: in raſtloſer, wahrhaft groſsartiger Thätigkeit fand er ſeine Zerſtreuung und Ruhe und ſuchte darin vielleicht auch die Mittel, um die dringendſten Gläubiger zu befriedigen. Daſs ihm dies jedoch höchſtens für die läſtigen kleinen Gläubiger gelang, dafür iſt die Inſolvenzerklärung des Künſtlers, welche im Sommer 1656 ausgeſprochen wurde, der ſprechendſte Beweis. Am 25. Juli wurde das Verzeichniſs ſeiner geſammten Habe aufgenommen. Gegen Ende des folgenden Jahres fand der Verkauf ſeines Hausraths, ſeiner Malutenſilien, ſeiner zahlreichen eigenen Gemälde und der groſsen Sammlung von Bildern und Antiquitäten für kaum 5000 Gulden ſtatt. Im Herbſt des Jahres 1658 folgte die Verſteigerung des gröſsten Theiles der auſserordentlich werthvollen und mannigfaltigen Sammlung von Stichen, Radirungen und Zeichnungen, nachdem bereits im Februar deſſelben Jahres Rembrandt's Haus in der Breedſtraat verſteigert war und der Künſtler in einem Gaſthof Unterkommen hatte ſuchen müſſen. Erſt im Jahre 1665, alſo

erſt vier Jahre vor Rembrandt's Tode, kam die definitive Auseinanderſetzung über die Maſſe zu Stande.

Daſs dieſe Verhältniſſe auf die Thätigkeit ſelbſt eines ſo kräftigen und elaſtiſchen Geiſtes wie Rembrandt lähmend und ſtörend einwirken muſsten — beraubten ſie denſelben doch ſeines ganzen Vorraths von Studien und mannigfaltigen Hülfsmaterials, ſowie wenigſtens vorübergehend auch eines günſtigen Platzes zur Arbeit —, iſt erklärlich, ja ſelbſtverſtändlich. Wie ſich dies im Rückgang der Production geltend macht, ſo zeigt es ſich andererſeits im Charakter ſeiner Schöpfungen. Die Gemälde, welche um die Mitte der fünfziger Jahre entſtanden, ſind zum groſsen Theile flüchtig und lieblos in der Ausführung, vernachläſſigt in der Zeichnung, ohne ſeine gewöhnliche Innigkeit und Tiefe der Auffaſſung und faſt farblos in einem trüben, einförmig graubraunen Tone gehalten, welcher der ſprechendſte Ausdruck der tiefen inneren Verſtimmung des Künſtlers iſt. Dieſe Eintönigkeit und Farbloſigkeit hatte ſich ſchon im Anfange der fünfziger Jahre vorbereitet und war in ihrer Entwickelung nur durch die leuchtend farbenprächtigen Meiſterwerke des Jahres 1654 unterbrochen worden. Aber mit dem Jahre 1655 verliert ſich — wenigſtens zum Theil und bei den meiſten Bildern der folgenden Jahre — die Klarheit und Leuchtkraft wie der Reichthum von Tönen in der Carnation, welche auch die farbloſeſten Gemälde dieſer Zeit beſeſſen hatten; der Ton wird ſchwerer und trüber. Gleichzeitig wird die Behandlung ſelbſt in den Haupttheilen, namentlich in den Köpfen, immer mehr Primabehandlung, welche die Pinſelſtriche breit und flüchtig nach der Form neben einander ſetzt, ohne ſie ſonderlich zu vertreiben oder zu laſiren, wie es Rembrandt bis dahin gethan hatte. Und wie die Färbung an Localfarbe, an Kraft und Tiefe verliert, ſo wird auch die Beleuchtung matter und einförmiger: der Lichteinfall weniger intenſiv,

die Schatten gleichmäſsiger und heller und damit auch das Helldunkel weniger myſteriös und reizvoll. Damit muſste auch die Auffaſſung, muſsten Inhalt und Ausdruck der Werke dieſer Zeit an Energie und Innerlichkeit mehr oder weniger einbüſsen.

Die hiſtoriſchen Gemälde dieſer Zeit zeigen, wie die der vorausgehenden Jahre, vorwiegend lebensgroſse Figuren. »Joſeph von der Frau des Potiphar verklagt« in der Ermitage iſt ſehr ähnlich aufgefaſst wie das faſt gleichzeitige Bild deſſelben Gegenſtandes bei Sir John Neeld; aber in Lebendigkeit wie in Reichthum und Leuchtkraft der Färbung ſteht es weſentlich hinter dieſem Meiſterwerke zurück. Die Jahreszahl 1654 iſt auf dem Bilde, offenbar vom Meiſter ſelbſt in 1655 corrigirt; Rembrandt unterzog daſſelbe alſo wohl, nachdem er es ſchon vollendet hatte, einer Ueberarbeitung.

Ein ähnliches Bild iſt die »Ehebrecherin vor Chriſtus« in der Galerie zu Blenheim, in ſechs lebensgroſsen Halbfiguren. Der etwas gleichgültige Ausdruck der zum Theil bäueriſchen Köpfe, die grauen Töne im Fleiſch, die matte Beleuchtung und Färbung laſſen die Entſtehung des Gemäldes gleichfalls um die Jahre 1655 bis 1657 ſetzen. Für die Compoſition ſcheint Rembrandt ein älteres venetianiſches Bild, anſcheinend von Rocco Marcone, vorgeſchwebt zu haben.

Die Jahreszahl 1655 (ſo habe ich dieſelbe wenigſtens geleſen, und nicht 1645, wie Smith ſie angiebt) trägt eine andere Darſtellung aus dem Neuen Teſtamente, der »Zinsgroſchen«, ein kleineres Bild mit einer gröſseren Zahl von kleinen Figuren. Es iſt aus der Sammlung Wynn-Ellis in den Beſitz von Mr. Beaumont in London gekommen. Obgleich in der Zeichnung und zum Theil auch in der Charakteriſtik der Figuren etwas vernachläſſigt, iſt das

Bild doch in der Färbung ein Beweis, dafs der einförmige und fchwere Ton der meiften Bilder diefer Zeit im Wefentlichen nur ein Ausdruck feiner Stimmung war, und dafs er daher gelegentlich auch ein Bild von der alten Farbenkraft und Farbenpracht zu malen im Stande war. Mehr noch ift dies mit jener köftlichen Studie deffelben Jahres im Louvre der Fall, dem gefchlachteten Ochfen, der — wie uns zahlreiche erhaltene Bilder beweifen — eine ganze Reihe holländifcher Künftler, zum Theil auch mehr oder weniger gefchickte Dilettanten zur Darftellung von gefchlachtetem Vieh begeifterte. Doch welcher Unterfchied zwifchen diefen componirten und forgfältig gemalten, aber trotzdem langweiligen Bildern und jener prima in einer Sitzung hingefchriebenen Studie des Meifters. Wie viel mehr ift diefe dennoch Bild und was für ein Bild! Wie hier das Fleifch mit dem purpurrothen Blut und den goldgelben und weifsen Tönen des geronnenen Fettes auf der röthlichbraunen Wand eine geradezu berauf chende Farbenwirkung hervorbringt und im Verein mit dem Helldunkel und mit der ganz breiten, im Auftrag auf das Geiftvollfte das Stoffliche zum Ausdruck bringenden Behandlungsweife einen an fich nicht nur gleichgültigen, fondern fogar widerwärtigen Gegenftand zu einem packenden und felbft anziehenden Kunftwerke geftaltet, ift einer der glänzendften Beweife von der aufserordentlichen coloriftifchen Begabung Rembrandt's.

Das Jahr 1656, in welchem Rembrandt's Infolvenz ausgefprochen und feine ganze Habe behufs meiftbietender Verfteigerung mit Befchlag belegt wurde, bringt uns zwei unter fich fehr verfchiedene, aber gleich ausgezeichnete hiftorifche Compofitionen: den »Segen Jacob's« in wenigen lebensgrofsen Figuren in der Galerie zu Caffel und die »Predigt Johannes des Täufers« bei Lord Dudley in London. Wahrer und gemüthvoller läfst fich der einfache Vorgang,

mannigfaltiger und charakteriſtiſcher die Theilnahme in den Betheiligten nicht wiedergeben: die erhabene Gröſse in der Greiſengeſtalt des blinden Patriarchen, die pietätvolle Art, mit der Joſeph ſeine Hand leitet, die kindliche Schüchternheit und fromme Andacht in den anmuthigen Köpfen der Knaben und die innige Theilnahme der zuſchauenden jungen Mutter. Die ergreifende und doch ſo einfach naive Auffaſſung, die den Geiſt des altjüdiſchen Patriarchenlebens in ſo unübertrefflicher Weiſe zum Ausdruck bringt, iſt ein beredtes Zeugniſs dafür, wie ein ähnlicher ernſt patriarchaliſcher Geiſt im alten Holland in und durch die Reformation und ihre Kämpfe wiedererwacht war. Auf ihm beruht im Weſentlichen Hollands faſt einzig in der Geſchichte daſtehende raſche Entwickelung und ſeine kurze groſsartige Blüthe.

Das kleinere Bild, die grau in grau gemalte Predigt Johannes' des Täufers bei Lord Dudley, urſprünglich im Beſitz der Familie Six und zuletzt in der berühmten Sammlung des Cardinals Feſch in Rom, iſt in ſeiner lebendigen Schilderung und meiſterhaften Gruppirung dem wohl um ſechs oder acht Jahre früher entſtandenen »Hundertguldenblatte«, dem Meiſterwerke unter Rembrandt's Radirungen, nahe verwandt. Ob dieſes für eine Skizze merkwürdig durchgeführte Bild und ein ähnliches, gleichzeitiges (1655) als »groutje« ausgeführtes Gemälde, »Chriſtus wird dem Volke gezeigt«, welches Smith im Beſitz eines Mr. Jeremias Harman erwähnt, als Vorlagen für Radirungen oder als Entwürfe für gröſsere Bilder dienen ſollten, iſt bei dem Mangel an weiteren Anhaltspunkten jetzt nicht zu entſcheiden.

Ein Bild der Ermitage ſteht dem auch in Gröſse und Zahl der Figuren verwandten »Segen Jacobs« in Caſſel in der breiteſten Behandlung, welche keck die groben Pinſelſtriche einfach neben einander ſetzt, in der wenig brillanten,

aber klaren und blonden bräunlichen Färbung mit ihren feinen grauen Tönen ſo nahe, daſs wir es wohl gleichfalls in das Jahr 1656 ſetzen dürfen. Es iſt dies »Petrus den Herrn verleugnend«. Die nächtliche Scene iſt durch ein Kerzenlicht erleuchtet, das, von der Hand der Magd, die es hält, verdeckt, das volle Licht auf die ſtattliche Geſtalt des Apoſtels wirft, der von dem Vorwurf der Magd betroffen daſteht. Zur Seite ſitzt ein derber Kriegsknecht, der die Kürbisflaſche abſetzt, um zuzuhören. Die Situation iſt von ergreifender Einfachheit und Wahrheit, die Behandlung entſprechend prima in einem klaren bräunlichen Tone gehalten, der kaum etwas Localfarbe zur Geltung kommen läſst. Und doch ſind dadurch Ausdruck, Modellirung und ſelbſt Färbung und Beleuchtung der Situation angemeſſen wiedergegeben.

In der »Anbetung der Könige« vom Jahre 1657 im Buckingham Palace, einem ziemlich umfangreichen Bilde mit kleineren Figuren, erſcheint der Künſtler wieder ganz in der Richtung der vorangehenden Epoche, wie ſie namentlich im Jahre 1654 gipfelt: von leuchtender, prächtiger Färbung, aber dabei düſterer, das Helldunkel noch magiſcher, die Behandlung noch breiter. Daſs das köſtliche Bild ſchon zu Rembrandt's Zeiten ſeinem Werthe nach geſchätzt war, beweiſt eine treffliche Copie im Beſitze des Earl Northbrook, die wohl unter Rembrandt's Augen und vielleicht mit ſeiner Beihilfe entſtand.

Daneben tritt ein etwa gleichzeitig entſtandenes Bild in der Berliner Galerie ſehr in den Hintergrund, »Jacob mit dem Engel ringend«, in lebensgroſsen Figuren. Die trübe bräunliche Färbung entſpricht dem unbedeutenden Ausdrucke der auch ſeinem Motive nach für den Künſtler wenig glücklichen Scene. Obgleich ſchon aus dem Jahre 1659 ſtammend, zeigt auch der »Moſes die Geſetzestafeln zertrümmernd« in derſelben Galerie, gleichfalls eine lebensgroſse Figur bis zu

den Knieen, dieſelbe einförmige trübe und ſchwere Färbung bei einer noch flüchtigeren decorativen [1]) Behandlung und wenig glücklichen Anordnung. Auch hier reicht die Begabung des Künſtlers nicht aus für den gewählten Moment höchſter körperlicher und geiſtiger Erregung.

Unter den Bildniſſen dieſer Jahre finden wir einen ähnlichen Wechſel von Bildern, welche matt und trübe in der Färbung und gleichgültig im Ausdruck ſind mit ſolchen, die magiſch beleuchtet und wirkungsvoll aufgefaſst und gemalt ſind. Aus dem Jahre 1655 beſitzt die Caſſeler Galerie den »Speerträger«, einen Mann im Harniſch, der ſich an ſeinen Speer lehnt; von gleichgültigem, faſt miſsmuthigem Ausdruck, von fetter und etwas handwerksmäſsig breiter Behandlung bei einem trüben, einförmig grauen Ton der Färbung. Den gleichen Charakter zeigen die beiden aus demſelben Jahre datirten Bildniſſe eines bejahrten Mannes und ſeiner Gattin in der Galerie zu Stockholm; noch kühler im Ton als das Caſſeler Bild und dabei verputzt, das weibliche Bildnis aber von einer Energie in Auffaſſung und Behandlung, die es vortheilhaft vor den beiden männlichen Portraits auszeichnet. Als beſonders anziehend wird mir das mit der Jahreszahl 1655 bezeichnete Bildnis eines Knaben geſchildert, welches kürzlich aus dem Wiener Kunſthandel in die Sammlung des H. Rudolf Kann in Paris gekommen iſt. Es zeigt daſſelbe Modell wie der »ſingende Knabe« im Belvedere, auf das wir gleich näher einzugehen haben.

Das folgende Jahr hat eine Anzahl Bildniſſe von ebenſolcher Meiſterſchaft aufzuweiſen, wie die bibliſchen Compo-

---

[1]) Das Bild iſt ſo flüchtig hingeſtrichen, daſs es in der That zu einer Decoration beſtimmt geweſen zu ſein ſcheint.

ſitionen, die wir eben kennen lernten. Das intereſſanteſte dieſer Gemälde, die »Anatomie des Dr. Joan Deyman« iſt uns zwar nur noch in einem Bruchſtück erhalten. Ende des vorigen Jahrhunderts durch Brand ſehr beſchädigt, war es nach England verkauft und theilte dort das Schickſal zahlreicher Bilder im Privatbeſitz, daſs es nämlich bald verſchwand, bald wieder »entdeckt« wurde [1]). Kürzlich iſt das Bild durch den Patriotismus mehrerer Holländer ſeiner Heimath wiedergewonnen und hat ſeinen Platz im Muſeum van Hoop zu Amſterdam gefunden. Erhalten iſt nur der Leichnam auf dem Secirtiſch, ein Diener und der Profeſſor Deyman, jedoch ohne den Kopf; und auch dieſer Reſt hat durch den Brand und durch Putzen und ſpätere Uebermalungen gelitten. Dennoch ahnt man noch, welche Kraft der Färbung, welche breite, energiſche Behandlung das Bild einſt auszeichnete. Eine kleine Originalzeichnung im Beſitz der Familie Six zeigt die erſte flüchtige Idee zum Bilde; eine Zeichnung von Dilhoff aus dem Jahre 1760, im Beſitz von Herrn C. Vosmaer, giebt eine Copie der Hauptfigur mit dem Leichnam.

Mehrere Einzelbildniſſe des Jahres 1656 ſind von beſon-

---

[1]) Deutſche und holländiſche Kunſtzeitſchriften (ſiehe beſonders die Zeitſchrift für bildende Kunſt) haben dies Bild und ſeine Wiederentdeckung zur Genüge behandelt, ſodaſs ich nicht näher darauf einzugehen brauche. In Bezug auf dieſe »Entdeckung« bemerke ich nur, daſs ſich das Gemälde — wie den wenigen ſich mit dem Studium Rembrandt's näher befaſſenden Kunſtfreunden in England bekannt war — ſeit Jahrzehnten in demſelben Beſitz befand, beim Rev. Pryce Owen, welcher das Bild auch zur Ausſtellung in Leeds 1868 herlieh. Nach ſeinem Tode gaben die Erben das Bild mit ſeiner nachgelaſſenen Galerie zur Ausſtellung an das South Kenſington Muſeum. Hier wurde es, da es ſeitens der Direction in dem traurigen Zuſtande, in dem es ſich befand, für eine Copie gehalten wurde, nicht ausgeſtellt, ſondern in einem Magazin untergebracht. Dort gelang es mir erſt nach zweijährigem Suchen und Erkundigungen, da man im South Kenſington Muſeum direct ableugnete, daſs ſich unter dem Nachlaſs des Rev. Pryce Owen ein Rembrandt befände, die Exiſtenz des Bildes zu conſtatiren. Als in Folge deſſen das Bild aus dem Magazin herausgeholt wurde, kamen die Entdeckungsberichte in engliſche, deutſche und holländiſche Zeitſchriften.

derer Anziehung dadurch, daſs ſie jugendliche Frauengeſtalten in ihrer ganzen Friſche in kräftiger, aber nicht allzu breiter Behandlung wiedergeben. So das ſchöne groſse Bild einer jungen Dame im Lehnſtuhl in der Ermitage und ein ähnliches Bildniſs einer jungen Frau in der Galerie zu Kopenhagen. Das Portrait des Gemahls, welches dieſelbe Galerie bewahrt, iſt nicht von gleicher Lebendigkeit der Auffaſſung und wirkt auch jetzt, in Folge unbarmherziger Reinigung, zu kühl und flach. Jenen Frauenbildniſſen iſt dagegen das gleichfalls 1656 datirte Portrait des Dr. Arnoldus Tholinx, welches M. Edouard André in Paris aus der Galerie van Brienen erworben hat, in ſeiner lebensvollen Auffaſſung, der kräftigen Lichtwirkung, der leuchtenden, emailartig aufgetragenen Färbung völlig ebenbürtig. Das Bild ſteht ſchon dem »Syndici« von 1661 nahe.

Eine Folge von anſcheinend zuſammengehörigen kleinen Studienköpfen älterer Männer — zum Theil nach demſelben Modell —, ſämmtlich weder datirt noch bezeichnet, ſcheinen mir charakteriſtiſche Werke aus dieſer Zeit, aus den Jahren 1655 bis 1657. Zwei dieſer Bildchen befinden ſich in der Caffeler Galerie, eines im Louvre, eines in der Bridgewater Galerie, endlich je ein Bild bei Sir Richard Wallace in London und bei M. Warneck in Paris. Sie ſind in dem etwas trüben und kühleren Tone dieſer Zeit gehalten, ſind aber dabei leuchtend, ſehr frei und geiſtvoll behandelt und von feiner Empfindung. Eine gleichzeitige, ſehr verwandte Studie, anſcheinend nach demſelben Modelle, das eines der genannten Bilder zeigt, hatte Mr. Alfred Buckley auf der letzten Winter Exhibition (1882) in London ausgeſtellt. Die Behandlung iſt hier viel flüchtiger und ſkizzenhafter, die Ausführung prima mit wenigen fetten, keck neben einander geſetzten Pinſelſtrichen, die Färbung kräftiger und brillanter, und die Schatten ſind ſchwärzlicher; darin erinnert das

Bildchen noch an die kleine Studie zu einem Selbſtportrait im Muſeum zu Leipzig.

Nur zögernd und mit Vorbehalt ſchlieſse ich dieſen kleinen Studienköpfen mehrere gröſsere männliche Bildniſſe an, welche mit denſelben, wie unter ſich, groſse Verwandtſchaft zeigen. Nur eines derſelben, der »Architekt« in Caſſel, führte bisher den Namen Rembrandt; der Studienkopf eines Greiſes in der Galerie zu Schwerin ging unter dem Namen Ribera und das Portrait eines jüngeren Mannes, das ſeit Kurzem aus Schleiſsheim in die Pinakothek zu München übergeführt iſt, hieſs man früher Eeckhout, jetzt Carel Fabritius. Dem Caſſeler Bilde nahe ſteht endlich auch das Bildniſs eines Greiſes in einem Lehnſtuhl, eine hohe Pelzmütze auf dem Kopfe, in der Dresdener Galerie. Gemeinſam iſt dieſen Bildern das voll einfallende aber fleckig vertheilte Licht, die reiche, aber nicht ſehr tiefe Färbung, worin gelbe und rothbraune Töne im Licht neben grünlichen und bläulichen Schattentönen vorherrſchen. Das Caſſeler Bild zeigt einen Mann von anſprechenden Zügen mit weiſs melirtem blonden Vollbart, in einem mit buntem Fuchspelz beſetzten Mantel, ein Winkelmaſs in der Rechten, wie im Sinnen über einen Plan vertieft. Es trägt die Bezeichnung und die Jahreszahl 1656. Doch kommt mir die Echtheit derſelben, namentlich der Namensinſchrift, bedenklich vor. Dieſe drei Bilder ſind nach jenen gemeinſamen Eigenthümlichkeiten allerdings dem A. de Gelder nahe verwandt; mir erſcheinen ſie aber vielmehr wie ſeine Vorbilder von des Meiſters Hand, da ſie neben de Gelder's zweifelloſen Werken viel zu energiſch und geiſtvoll behandelt ſind.

Dieſen Bildern ſteht ein bezeichnetes groſses Greiſenportrait in Chiswick (datirt 165.) ſehr nahe; doch iſt daſſelbe tiefer in der Farbe, paſtoſer und breiter behandelt und gröſser aufgefaſst, zugleich in der Lichtwirkung beſonders anſprechend.

Ein tüchtiges, ſchlicht aufgefaſstes Bildniſs einer alten Frau im Beſitz von Mme. James Rothſchild in Paris, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt, iſt gleichfalls in der Art der Bildniſſe dieſer Jahre behandelt. Das Portrait der Caterina Hoogh im Beſitz von Lord Penrhyn, welches 1657 datirt iſt, kenne ich nicht. Aus demſelben Jahre beſitzt die Dresdener Galerie das Selbſtportrait des Meiſters, der ein Buch in der Hand hält, worin er zeichnet; von groſser Breite in der Behandlung, aber trübe, undurchſichtig und einförmig in der Färbung und gleichgiltig im Ausdruck. Noch unerfreulicher, zum Theil allerdings durch die Beſchädigung, welche das Bild durch Putzen erlitten hat, iſt das wohl gleichzeitige Bildniſs eines jungen Mannes, in graulich-braunem Rock, das mit der Sammlung La Caze in den Louvre gekommen iſt. Daneben zeigt der »Rabbiner« in der National Gallery aus dem gleichen Jahre 1657 [1]) zwar dieſelbe fette »butterige« Primabehandlung, aber eine weit leuchtendere Färbung und einen wärmeren und klareren gelblichen Ton.

2. Letzte Thätigkeit in geſammelter Kraft und leuchtender Färbung.

1658 bis 1669.

Der Druck widriger Ereigniſſe und trauriger Verhältniſſe auf die Stimmung des Künſtlers, welcher ſich in manchen der eben beſprochenen Gemälde im trüben und ſchweren Tone, in einförmiger Färbung, vernachläſſigter Zeichnung und im Mangel an tieferem Gehalt bekundet, konnte bei einer ſo ernſten

[1]) Die letzte Zahl läſst ſich auch als 3 leſen; jedoch ſtimmt die Behandlung mehr mit der ſpäteren Zeit überein.

und ſchaffensfreudigen, in ſeiner Kunſt völlig aufgehenden Natur nur kurze Zeit anhalten. Wie ſich aber Rembrandt ſchon in einer nicht unbeträchtlichen Zahl der eben beſprochenen Gemälde aus den Jahren 1655 bis 1657, namentlich von 1656, frei von jener Stimmung zeigt und darin einzelne Meiſterwerke ſchafft, die ſich ſeinen beſten Gemälden aus den vierziger und vom Anfange der fünfziger Jahre an die Seite zu ſetzen vermögen, ſo beweiſen die Bilder aus dem Jahre 1658, daſs dieſe ungünſtigen Einwirkungen vollſtändig überwunden ſind, und daſs ſich während derſelben und zum Theil durch dieſelben eine neue, die letzte Entwickelungsphaſe im Künſtler vorbereitet hatte. Dieſe letzten zwölf Jahren ſeines Lebens zeigen uns gewiſſermaſsen den Abſchluſs der Entwickelung des Künſtlers im Anfang der fünfziger Jahre, wenigſtens nach der maleriſchen Richtung. Deſshalb iſt es, namentlich wenn Rembrandt ein Gemälde einmal ausnahmsweiſe durchführt, nicht immer leicht, die Werke der letzten Jahre von denen aus dem Anfang der fünfziger Jahre zu unterſcheiden. Hatte doch Vosmaer noch bis zur letzten Auflage ſeiner Monographie über Rembrandt daran feſtgehalten, daſs zwei der hervorragendſten und charakteriſtiſchſten Werke der letzten Zeit, die ſogenannte »Judenbraut« im Muſeum van Hoop und das Familienbildniſs in der Braunſchweiger Galerie, Werke der fünfziger Jahre ſeien. Zwei Gemälde von derſelben Schönheit und ähnlicher Bedeutung, bei denen die Entſcheidung weit ſchwieriger iſt, werden uns gleich noch näher beſchäftigen.

Wir haben ſchon im Eingange zu dieſer Epoche nachgewieſen, weshalb wir dieſelbe, trotzdem der Meiſter erſt ein Fünfziger war, doch als die Epoche ſeines Alters bezeichnen dürfen. Die gehaltene Kraft, der groſse Ernſt, die äuſserſte Einfachheit und die Gleichgültigkeit gegen Alles, was als Conceſſion dem Publicum gegenüber erſcheinen

könnte, ſind Zeichen des Alters in jedem Beruf, in jeder Thätigkeit; bei dem Künſtler zeigt ſich dies noch insbeſondere in der ſpielenden Leichtigkeit, mit welcher alle maleriſchen Mittel gehandhabt und bis an die Grenze des Möglichen und Erlaubten getrieben ſind. Freilich dürfen wir dabei den Begriff des Alters nicht als den der beſchaulichen Ruhe und Unthätigkeit faſſen: aus dieſen letzten zwölf Jahren kann ich noch einige ſiebenzig Gemälde nachweiſen und zwar faſt ausnahmslos mit lebensgroſsen Figuren; einzelne darunter gehören zu ſeinen umfangreichſten Werken. Nach mehreren Richtungen hin erſcheint freilich die ſchöpferiſche Thätigkeit des Künſtlers abgeſchloſſen: datirte Radirungen kommen ſeit dem Jahre 1659 nur noch zwei vor, im Jahre 1661; und auch dem Charakter der Behandlung nach werden wir auch von den nicht datirten Radirungen nur noch einige wenige den ſechziger Jahren zuſchreiben dürfen. Daſſelbe gilt, wenn auch in etwas eingeſchränktem Maſse, auch für die Zeichnungen, namentlich für die Studien. Landſchaftsgemälde, welche ſich in dieſe letzte Epoche ſetzen lieſsen, ſind mir überall nicht bekannt. Die Schilderung der nackten weiblichen Geſtalt, welche zu wiederholten Malen in ſeiner Jugend- und Manneszeit eine ſo wichtige Rolle in ſeiner Thätigkeit bildet, finden wir nur noch in einigen Radirungen vom Ende der fünfziger Jahre (eine vereinzelte Radirung noch von 1661). Ueberhaupt ſind hiſtoriſche Motive ſelten und unter ihnen bilden Einzelfiguren weitaus die Mehrzahl. So iſt inhaltlich die Thätigkeit des Künſtlers in dieſer letzten Periode wieder ſeiner erſten Thätigkeit in Amſterdam ſehr verwandt: ſie iſt vorzugsweiſe dem Portrait gewidmet und zwar — wie im Anfang der dreiſsiger Jahre — ſowohl den beſtellten Bildniſſen als dem Selbſtportrait und den Bildniſſen ſeiner Freunde und Verwandten, ſowie ſchlieſslich den, freilich mehr vereinzelten, bildniſsartigen Studien.

Die Auffaſſung iſt in allen dieſen Bildern womöglich noch einfacher und groſsartiger, als in der vorausgehenden Epoche. Den Künſtler intereſſirt jetzt bei jedem Werke nur noch die Hauptaufgabe, und auf die Wiedergabe derſelben verwendet er ſein ganzes Augenmerk. In den wenigen Compoſitionen mit mehreren Figuren ſind Nebenfiguren nur ſoweit herangezogen und ins Licht geſetzt, als ſie zum Verſtändniſs der Handlung nothwendig ſind: denn die Deutlichkeit und Wahrheit der Darſtellung ſind dem Künſtler jetzt womöglich noch mehr als früher die Haupterforderniſſe des Kunſtwerks. Im Bildniſs macht ſich dieſe Vereinfachung und zugleich Vertiefung in der Auffaſſung dadurch geltend, daſs Rembrandt in der Durchbildung und Beleuchtung den Körper immer mehr zurücktreten läſst gegen den Kopf, namentlich gegen das Auge, worin er den treueſten Spiegel des inneren Menſchen erkennt. Nur auf die Hand, das ausdrucksvollſte Organ zur Verwirklichung des Gedankens, pflegt noch ein Streiflicht vom Kopfe zu fallen und dadurch — wenn auch meiſt nur mit wenigen groſsen Zügen — Charakter und Situation verdeutlicht und verſtärkt zu werden.

In maleriſcher Beziehung geht Rembrandt in einfacher, breiter Behandlungsweiſe womöglich noch über das hinaus, was er in den fünfziger Jahren geleiſtet hat. Die Mittel ſtanden ihm hier in einem Maſse zu Gebote, daſs er nicht mehr um ſie verlegen zu ſein brauchte und daher auf kürzeſtem Wege zum Ziele ſtreben konnte. Eigenthümlich iſt dieſer letzten Periode der durchweg deckende, im Licht körnig paſtoſe Farbenauftrag. Die Farbe erſcheint weit materieller, als ſelbſt in den Bildern aus der Mitte der fünfziger Jahre; der Auftrag iſt daher nicht mehr ſett und butterig, wie in jenen Bildern, ſondern trocken und impaſtirend. Hatte Rembrandt in ſeiner Jugend, namentlich in der »Sturm- und Drangperiode«, gelegentlich den Pinſelſtock zu Hilfe genom-

men, um durch Aushebung eines einzelnen Haares oder dergleichen raſch und treffend Wirkung zu erzielen, ſo finden wir in den Bildern der letzten Zeit hier und da den Spartel angewandt, um ſchnell eine Form treffend zu charakteriſiren.

Ein ſehr ausgebildetes Helldunkel und ſtark einfallendes, aber kleines Licht ſind die Regel in allen ſpäteren Gemälden. Gewöhnlich fällt das Licht, wie ſchon erwähnt, warm und voll auf den Kopf oder auf einen Theil deſſelben (die Stirn und ſelbſt die Augen läſst der Künſtler jetzt gern im Halbdunkel oder im Schatten) und ſtreift noch mit einem Strahl die Hände. Dadurch erhalten ſeine Geſtalten, trotzdem der Körper meiſt in tiefem Schatten gehalten iſt, etwas ſo auſserordentlich Plaſtiſches und Körperliches, wie es z. B. Honthorſt trotz ſeiner grellen Beleuchtung und ſcharfen Gegenſätze nicht erreicht.

In der Färbung arbeitet ſich der Künſtler mehr und mehr aus der Einfarbigkeit heraus, die noch in den meiſten Gemälden des Jahres 1657 vorherrſcht, und gelangt allmälig zu immer ſtärkerer Betonung der Localfarben, freilich mehr in einzelnen zerſtreuten Tönen als in groſsen, klaren Maſſen. Wie in den vierziger Jahren, ſo werden auch jetzt wieder Gelb und Roth die beſtimmenden Farben; aber ſtatt des Phosphorgelb tritt hier Citrongelb auf und ſtatt Purpurroth ein tief geſtimmtes Zinnoberroth und ein dunkles Kirſchroth. Als Gegenwirkung dienen klare graue und tiefe ſchwarze Töne, ſowie im Grunde namentlich unbeſtimmte braune Töne. Auch in der Fleiſchfarbe macht ſich dieſelbe auſserordentliche reiche und wirkungsvolle Skala von Tönen, je nach der Individualität ſtärker oder ſchwächer, geltend. Läſst ſich die Carnation in ſeinen Gemälden der vierziger Jahre in dem ambrabraunen, warmen Ton der des Tizian vergleichen, ſo hat Rembrandt in dieſer letzten Zeit durch den Reichthum

und die Gegenſätze der nebeneinander geſetzten Töne im Fleiſch eher Verwandtſchaft mit Rubens, ſo grundverſchieden er auch ſonſt grade damals von dieſem Künſtler iſt.

Der leuchtende Ton der Färbung, der in den letzten Jahren mehr in's Grauliche und Schwärzliche fällt, iſt Ausgangs der fünfziger Jahre noch entſchieden bräunlich oder graulichbraun. Zuweilen iſt dieſer bräunliche Ton ſo vorwiegend, daſs die Gemälde noch einen ähnlich einfarbigen Eindruck machen, wie die meiſten Bilder der vorausgehenden Jahre. Allein dann iſt die Farbe nicht, wie in jenen, trübe und ſchwer, ſondern klar und leuchtend. Von den einfarbig braunen Gemälden aus dem Anfange der vierziger Jahre unterſcheiden ſich dieſe Gemälde durch den mehr ſtumpfen und undurchſichtigen Ton der Farbe, im Vergleich mit dem die Farbe in jenen Bildern durch den durchſcheinenden hellen Untergrund und den laſurartigen Auftrag durchſichtig und faſt glaſig erſchien.

Wenn die Gemälde dieſer letzten Jahre auch weniger mannigfaltig und zum Theil weniger anſprechend und allgemein zugänglich ſind, als die früheren Werke des Meiſters, ſo ſtehen ſie doch keineswegs hinter ihnen zurück. Vielmehr befinden ſich darunter eine Anzahl von Gemälden, die an Tiefe und Innerlichkeit der Auffaſſung in der Schilderung des Gemüthslebens und an Groſsartigkeit der maleriſchen Vorzüge, ſowohl im Helldunkel wie in der Färbung und Behandlung, zu den Meiſterwerken Rembrandt's wie der Malerei überhaupt gehören.

Bei der Betrachtung der einzelnen Gemälde dieſer letzten Jahre werden wir die wenigen hiſtoriſchen Bilder vorweg nehmen. Wie bereits erwähnt, ſind Einzelgeſtalten darunter vorwiegend; und zwar ſind dieſelben ausſchlieſslich

Halbfiguren. In der Ausſtellung alter Gemälde, welche 1873 in Wien gelegentlich der Weltausſtellung veranſtaltet war, hatte der Kunſthändler Sedelmeyer ein Ecce homo ausgeſtellt, welches ſeitdem in den Beſitz des Grafen Orloff-Davidoff in St. Petersburg übergegangen iſt. Eine lebensgroſse Halbfigur: Chriſtus einſam daſtehend, ganz von vorn, das in der Mitte geſcheitelte Haar in Locken auf die Schultern fallend; in rothbraunem Gewand von leuchtender Färbung und kräftiger Behandlung. Der maleriſchen Wirkung, nach welcher das Bild etwa um 1660 entſtanden ſein wird, entſprach aber der Ausdruck nur wenig, der matt und gleichgültig erſchien. Sehr ähnlich iſt nach der Beſchreibung von Smith die Halbfigur Chriſti, bezeichnet und datirt 1661, welche zu Smith's Zeit in der Sammlung von Sir Bethel Codrington ſich befand und ſpäter mit der Galerie des Baron von Mecklenburg 1854 in Paris verſteigert wurde. Aus demſelben Jahre beſitzt auch die Galerie zu Aſchaffenburg ein ganz verwandtes Ecce homo: Chriſtus iſt auch hier wieder in halber Figur, ſtehend und ganz von vorn geſehen; die braunen Locken fallen auf die Schultern herab; das weiſse, härene Gewand läſst die Bruſt zum Theil offen. Auch hier hat der Erlöſer denſelben milden, faſt etwas weichlichen Dulderausdruck. Die Beleuchtung — das Licht fällt auf die Bruſt und läſst den Kopf im Halbdunkel — iſt nicht ſehr energiſch und die Färbung iſt in jenem etwas einförmigen graulich-braunen Tone gehalten, den wir als charakteriſtiſches Kennzeichen der meiſten Gemälde aus der Mitte der fünfziger Jahre kennen lernten. Doch iſt die Farbe klarer, der Auftrag paſtoſer als in dieſen Bildern.

Ein kleines, leider ſchadhaftes Bruſtbild Chriſti, nach der kräftigen Farbenwirkung und weichen Behandlung wohl um einige Jahre früher gemalt, befindet ſich im Beſitze des Herrn Moritz Kann in Paris. Da daſſelbe keine Bezeich-

nung trägt, kann das Bild wohl nicht identiſch ſein mit dem kleinen Kopf Chriſti, datirt 1656, welchen Bürger im Beſitz von M. de Saulcy in Paris verzeichnet.

Dieſen zahlreichen Chriſtusbildern ſchlieſsen ſich ein paar Apoſtelbilder derſelben Zeit an, denen wir ſeit der Jugendzeit des Künſtlers nicht wieder begegnet ſind. Ein Alter am Schreibtiſch, im Beſitz von Sir Jvor Gueſt in Camford Manor, iſt durch das groſse Schwert zu ſeiner Seite wohl zweifellos als Paulus charakteriſirt. Ausdrucksvoll, von leuchtender Farbenwirkung, myſteriöſem Helldunkel und kräftiger, aber noch weicher Behandlung charakteriſirt ſich das Bild als ein tüchtiges Werk aus dem Jahre 1658 oder 1659. Daneben tritt der Matthäus mit dem Engel im Louvre, aus dem Jahre 1661, ſehr zurück. Beide Köpfe ſind wenig anſprechend und ausdruckslos; dabei iſt die Farbe noch die einförmige, trübe grau-braune, wie in den Bildern aus dem Jahre 1657; nur iſt der Farbenauftrag mehr impaſtirt und trockener. Ein ähnliches Bild war auch, nach Bürger's Beſchreibung, das »Philoſophenbild« in der Verſteigerung Pourtalès 1865 in Paris, welches um 1655 bis 1660 entſtanden ſein ſoll.

Der Louvre beſitzt ein zweites, in Färbung und Auffaſſung ſehr verwandtes, etwa gleichzeitiges Gemälde, Venus mit Amor, welches uns nebſt einigen gleichzeitigen Darſtellungen der Lucrezia einen intereſſanten Beweis für Rembrandt's Auffaſſung mythologiſcher und antiker Gegenſtände in dieſen letzten Jahren bietet. Seit der Künſtler im Jahre 1631 die »Danae« radirte und 1635 die »Calliſto« malte, hatte er mythologiſche Motive gewählt, um weibliche Reize maleriſch darſtellen zu können. Dies iſt auch in der kleinen reizvollen Radirung »Jupiter und Antiope« vom Jahre 1659 noch der Fall. In der »Venus« ſowohl als in der »Lucrezia« iſt darauf aber vollſtändig verzichtet. Wir haben hier ein paar junge

holländiſche Frauen vor uns, durchaus bildniſsartig und ganz bekleidet, in der reichen, etwas phantaſtiſchen Tracht, welche wir bei der Saskia und einzelnen anderen dem Künſtler ganz nahe ſtehenden Frauen kennen gelernt haben. Beidemal hat Rembrandt die Situation nur gewählt, um ein Portrait intereſſanter zu machen, oder um dadurch ſonſt eine uns nicht mehr verſtändliche Beziehung auszudrücken; ſo in der »Venus mit Amor« wohl die Mutterliebe. Dieſes Bild, welches 1704 in der Verſteigerung der Galerie von Pieter Six in Amſterdam vorkam, iſt nach der wenig energiſchen Beleuchtung, dem noch nicht ſehr körnigen Vortrag, der matten Färbung (die Frau trägt ein ſchmutzig-grünes Kleid und das Kind, welches ſich an ſie ſchmiegt, ein matt ziegelrothes goldgeſticktes Röckchen), ſowie nach dem kühlen graulichen Ton ganz gegen Ausgang der fünfziger oder Anfangs der ſechziger Jahre entſtanden. Weder in der Auffaſſung noch im Ausdruck iſt es beſonders anziehend. Ob uns die Züge der Frau vielleicht eine dem Künſtler naheſtehende Perſönlichkeit wiedergeben, werden wir ſpäter noch zu erörtern haben. Die »Lucrezia«, aus dem Jahre 1664, welche ſich früher in der Sammlung Munro befand und 1880 mit in der Vente Demidoff figurirte, zeigt die gleiche portraitartige Auffaſſung bei anziehenderen, jugendlicheren Zügen. Dieſer bildniſsartige Charakter iſt ſo ſtark, daſs das hiſtoriſche Moment gar nicht zur Geltung kommt; andererſeits iſt aber die Situation unvortheilhaft theatraliſch für die Wirkung des Portraits. Die Behandlung iſt hier für dieſe ſpäte Zeit äuſserſt fleiſsig, im Fleiſch ſorgfältig vertrieben; das reiche Koſtüm, ähnlich dem der Venus und verſchiedener anderer weiblicher Bildniſſe dieſer letzten Jahre, iſt von grünlich-goldiger Farbe und leuchtendem Ton.

Rembrandt hat nachweislich noch zweimal daſſelbe Motiv gemalt: in der Maſſe von Abraham Wys und Sara de

Potter 1658 in Amſterdam findet ſich «ein groſses Gemälde der Lucrezia von Rembrandt van Ryn« verzeichnet; und ein zweites Bild deſſelben Gegenſtandes erwähnte Waagen in ſeinen »Treaſures« im Beſitze von Mr. Wombwell.

Von den wenigen gröſseren biblifchen Compoſitionen, die wir dieſer letzten Zeit zuſchreiben zu dürfen glauben, iſt nur eine, die »Stäupung Chriſti« in Darmſtadt ſicher datirt; auſserdem ſoll die »Beſchneidung« bei Earl Spencer nach Smith's Angabe die Jahreszahl 1661 tragen, die ich jedoch auf dem Bilde nicht habe auffinden können. Es iſt daher ſchwer, nach dieſen beiden Bildern allein einen ſichern Anhalt für die Datirung anderer bibliſcher Bilder zu gewinnen, weſshalb man die zahlreichen datirten Bildniſſe dieſer Jahre oder Gemälde der vorausgehenden Epoche dabei mit zu Hilfe nehmen muſs. Die »Beſchneidung« bei Earl Spencer in Althorp macht einen gradezu ſkizzenhaften Eindruck; in der weichen, flüchtigen Behandlung, in der hellen Färbung (der Prieſter vor der Maria trägt ein hellgelbes Kleid) und der Vernachläſſigung im Ausdruck erinnert das Bild ſehr an Rembrandt's damaligen Schüler A. de Gelder. Einige Jahre früher noch wird das ſehr wirkungsvolle gröſsere Bild beim Earl of Derby in London, »der blutige Rock«, entſtanden ſein. Es ſchlieſst ſich in der Anordnung, Behandlung und im Helldunkel unmittelbar an die »Anbetung der Könige« im Buckingham Palace und ſelbſt noch an den »Zinsgroſchen« bei Mr. Beaumont an; doch iſt es nicht ſo farbig und ſchwärzer in den Schatten wie dieſe Bilder. Die Compoſition iſt, namentlich für dieſe ſpätere Zeit, ſehr gehäuft: die Söhne und Dienſtleute des Patriarchen, einige zwanzig Figuren, umſtehen den alten Jacob, der ſich im Schmerz der Verzweiflung auf dem Boden wälzt. Das volle Licht fällt auf das weiſse, blutgetränkte Gewand, welches einer der Söhne hält, und von da auf den Vater; alle übrigen

Figuren ſind im Halbſchatten, oder ſie ſind in den tiefen Schatten der einbrechenden Nacht gehüllt. Die Wirkung iſt auſserordentlich ſchlagend, der Ausdruck höchſt lebendig und ergreifend.

Sir Richard Wallace beſitzt in ſeiner Galerie ein Gemälde, welches ich nur zögernd an dieſer Stelle beſpreche. Nicht etwa, weil es ein zweifelhaftes Werk wäre; es iſt vielmehr eine der herrlichſten Schöpfungen Rembrandt's. Aber die Schwierigkeit der Entſcheidung, ob es ein Werk aus der Mitte der fünfziger oder der ſechziger Jahre iſt, ſcheint mir bei dieſem Bilde beſonders groſs. Dargeſtellt iſt das Gleichniſs vom Schalksknecht. Der König hat den ungerechten Diener durch eine Wache vorführen laſſen und verweiſt ihm die Härte gegen ſeine Schuldner; zur Seite im Grunde ein vierter, älterer Mann. Die Züge dieſes Letzteren laſſen unſchwer das Bildniſs des Malers erkennen; der Umſtand, daſs er darin bereits als ein ſtarker Fünfziger erſcheint, macht unſere Annahme, daſs das Bild etwa im Jahre 1665 entſtanden ſei, ſehr wahrſcheinlich. Die kräftige, leuchtende und tiefe Färbung, mit ihren rothen und gelben Tönen neben klarem Grau und Braun und die energiſche, noch ziemlich fette Behandlung ſpräche ſonſt auch für die Entſtehung in den fünfziger Jahren; aber das Helldunkel mit ſeinen tiefen ſchwärzlichen, aber klaren Schatten und ſeinen zerſtreuten warmen Lichtern iſt erſt den letzten Jahren des Künſtlers eigenthümlich. Dieſer Zeit entſpricht auch die groſsartige Auffaſſung dieſer einfachen Compoſition mit wenigen lebensgroſsen Halbfiguren in ihrem tiefen Ernſt und ihrer ergreifenden Wirkung auf das Gemüth, welche Rembrandt in ſolchen Darſtellungen der Gleichniſſe des Neuen Teſtamentes zum treueſten Interpreten des bibliſchen Wortes macht.

Dieſelbe ergreifende Ruhe, der treue Ausdruck des in ſich abgeſchloſſenen ruhigen Alters des Künſtlers, ſpricht

aus dem kleinen Gemälde, welches das ſpäteſte uns bisher bekannte Datum Rembrandt's trägt, die »Geiſſelung Chriſti« in der Darmſtädter Galerie mit der Jahreszahl 1668[1]). Die Compoſition mit ihren drei Figuren in etwa drittel Lebensgröſse iſt wieder von groſser Einfachheit und Klarheit. Um Chriſtus, welcher, nur mit einem Lendentuche bekleidet, an dem Marterpfahle ſteht, ſind zwei Schergen eifrig beſchäftigt: der eine, um den Körper mittelſt eines Seiles an dem Pfahle hoch zu ziehen, der andere, ihm Feſſeln um die Knöchel der Füſse zu legen. Ein mildes Licht ergieſst ſich von oben über den Körper Chriſti, deſſen leidende und doch über allem Leid erhabene Geſtalt durch die rohe Geſchäftigkeit der Henker um ſo erhabener erſcheint. Die Behandlung iſt meiſterlich breit, aber doch in ihrer Art vollendet, das Kolorit des Fleiſches hell, die Färbung klar und goldig. Es prävaliren darin ein tiefes Roth und Gelb.

Eher ſpäter als vor dieſem Bilde ſcheint mir die »Rückkehr des verlornen Sohnes« in der Ermitage entſtanden zu ſein, eines der wenigen Gemälde Rembrandt's mit ganzen lebensgroſsen Figuren und daher eines ſeiner umfangreichſten Bilder. Hier entwickelt der Künſtler, dem Greiſenalter nahe, eine Energie und Breite in der Behandlung, wie ſie in gröſseren Compoſitionen nur vielleicht dem hochbetagten Tizian und Velasquez eigenthümlich iſt. Freilich, Schönmaler will hier der Künſtler nicht ſein; zum »Beriechen« — wogegen ſich Rembrandt einmal einem Beſchauer gegenüber verwahrt haben ſoll — iſt dieſe Leinwand nicht mehr. Aber in jener rauhen Schale iſt ein köſtlicher Kern. Wie tief ergreifend iſt dieſe hohe gebrochene Greiſengeſtalt, wie ſie nach dem wiedergefundenen Sohne taſtet, der vor ihm kniet — in der

[1]) Die alte Lesart 1658, gegen welche ich früher längere Zeit vergeblich polemiſirt hatte, hat jetzt auch Vosmaer fallen laſſen.

That ein verlorener Sohn, verkommen in Unrath und Aus ſatz, nothdürftig mit Fetzen behangen, aber gebrochen und zerknirſcht ſich zuverſichtlich der Vaterliebe nähernd. Nur der Vater erkennt den Sohn an der Stimme; mehrere Diener und Hausgenoſſen ſtehen noch gleichgültig oder erſtaunt zur Seite oder im Hintergrunde und verſtärken dadurch das Intereſſe für die Hauptgruppe. Gegenüber den Bildern aus der Mitte der fünfziger Jahre herrſcht hier eine gleichmäſsigere Beleuchtung und eine kräftige Localfarbe, die in groſsen Maſſen zuſammengehalten iſt, namentlich ein Ziegelroth, welches dieſer ſpäteſten Zeit ebenſo eigenthümlich iſt wie die trockene Behandlung und die kühne, oft kaum vermittelte Führung des Borſtpinſels und die Benutzung des Spartels beim Malen.

Von datirten Bildniſſen dieſer letzten Zeit ſind mir etwa zwanzig bekannt. Da ſich aufserdem etwa die gleiche Zahl nicht datirter Selbſtbildniſſe nach dem Alter des Künſtlers mit ziemlicher Sicherheit auf ihre Entſtehungszeit beſtimmen laſſen, ſo iſt die maleriſche Eigenart der Bildniſſe aus dieſer letzten Epoche Rembrandt's mit gröſserer Beſtimmtheit feſtzuſtellen, als die der ſeltenen hiſtoriſchen Gemälde. Danach laſſen ſich auch die zahlreichen Bildniſſe, welche keine Jahreszahl tragen, nahezu mit Sicherheit nach dem Charakter ihrer maleriſchen Behandlung in die Reihenfolge der Werke des Künſtlers einreihen.

Die Bildniſſe dieſer letzten Jahre gewähren uns in ähnlicher Weiſe wie die der dreiſsiger Jahre einen intereſſanten Einblick in den Künſtler ſelbſt ſowohl wie in ſeine Umgebung. Leider iſt dieſe letzte Epoche ſeines Lebens noch in ein Dunkel gehüllt, in welches erſt einige wenige unbeſtimmte Streiflichter fallen. Namentlich iſt uns das häusliche und Familien-

leben des Künſtlers noch beinahe völlig unaufgeklärt. Daſs aber der Kreis ſeiner Bekannten durch den Bankerott und die anſtöſsigen häuslichen Verhältniſſe des Künſtlers in den fünfziger Jahren ſich nicht verringert hatte, daſs ſeine alten Gönner ihm nach wie vor gewogen blieben und zu den alten Freunden und Bekannten ſich noch neue hinzugeſellten, läſst ſich mit Sicherheit aus den zahlreichen Bildniſſen dieſer Zeit ſchlieſsen. Wir begegnen darunter nicht nur einer beträchtlichen Zahl alter Bekannter, ſowie anderer Perſönlichkeiten, die mit dem Künſtler geſchäftlich in der letzten Zeit in Berührung kamen: aus dem Umſtande, daſs nur auf verhältniſsmäſsig wenigen dieſer Bilder die Dargeſtellten das einfache Zeitkoſtüm ohne irgend welche maleriſche Zuthat tragen, dürfen wir wohl — nach dem Vergleich mit den Bildniſſen mancher Bekannten und Verwandten, namentlich aus den dreiſsiger Jahren, — den Schluſs ziehen, daſs auch manche der uns unbekannten Perſonen in irgend welcher Beziehung zu Rembrandt ſtanden.

Das bedeutendſte dieſer auf bloſse Beſtellung hin gemalten Bildniſſe, welches, wie die »Anatomie« und die »Nachtwache« für die Jugend- und für die Manneszeit, für die letzte Periode des Künſtlers als das charakteriſtiſchſte und hervorragendſte Werk bezeichnet zu werden pflegt, ſind die »Staalmeeſters« vom Jahre 1661 im Muſeum zu Amſterdam. Die fünf Vorſteher der Tuchmacherinnung ſind im Sitzungsſaal des Staalhofs zur Rechnungslegung um einen Tiſch mit roth gemuſtertem Smyrnateppich verſammelt. Die Herren ſind ſämmtlich in ſchwarzer Tracht, mit hohem breitkrämpigem Hut, ſchlaffem und ſchlichtem Hemdkragen, langem lockigem Haar. Hinter ihnen ein Diener, baarhaupt. In kunſtreicher und doch einfacher Anordnung und lebendiger Schilderung der Situation ſteht hier der Künſtler noch auf gleicher Höhe mit der »Nachtwache«; aber er iſt dabei

ſchlichter und wahrer. Die Beleuchtung giebt ſich hier als einfaches, volles warmes Sonnenlicht; daher ſind die Schatten durchweg klar und hell, und das Licht hat einen röthlich goldenen Ton von einer Gluth und Kraft, daſs die Reflexe in den Schatten noch warm wirken. Die Carnation hat noch etwas von dem goldigen Ambraton der Mannesjahre, aber mit kräftigeren rothen Tönen und kühleren grauen Schatten. Die Pinſelführung iſt im Licht durchweg wieder körnig, und nur noch in den Halbſchatten zeigt ſich hier und da die weiche, »butterige« Behandlung, welche den Bildern um das Jahr 1655 bis 1657 durchweg eigenthümlich war.

Als Einzelbildniſſe von Perſönlichkeiten, die nicht näher bekannt ſind, in der einfachen ſchwarzen Tracht der Zeit, die Männer mit dem ſchlichten ſchlaffen Klappkragen und dem breitkrämpigen ſpitzen Hut, ſind die folgenden Gemälde zu nennen. In der Galerie des Fürſten Youſſupoff zu Petersburg die Portraits eines jungen Ehepaares, Knieſtücke; einfach aber ſprechend aufgefaſst, in mattem Licht und mit ſchwärzlichen Schatten, aber klar in der Färbung und paſtos gemalt; danach etwa aus der Mitte der ſechziger Jahre. Noch bedeutender, bei verwandter Auffaſſung, iſt das Bildniſs einer ganz in Schwarz gekleideten jungen Frau vom Jahre 1666 in der National Gallery zu London; von feiner Durchführung des Kopfes, deſſen reiche zarte Fleiſchtöne leider durch den gelben Firniſs nicht zur vollen Geltung kommen. Sir Jvor Gueſt beſitzt in Camford Manor das gröſsere Bildniſs eines Mannes von etwa vierzig Jahren, im Lehnſtuhl, mit ſpitzem Hut, vor einem ſchmutzig rothen Vorhang und neben einem Tiſch mit Decken von ähnlicher Farbe; tief und leuchtend in der Farbe, in einem goldigen Fleiſchton, von freien, lebendigen Zügen; den »Staalmeeſters« von 1661 nahe verwandt und wohl faſt gleichzeitig mit ihnen. Ein ähnliches, etwa gleichzeitiges Bildniſs eines Mannes in der Mitte der

Dreiſsiger, im Beſitze des Marquis of Lansdowne in London, ſtehend, mit breitem Hut und die Linke im dunklen Mantel, iſt ſchon ſchwärzer in den Schatten, in der Behandlung noch weicher, in der Beleuchtung fleckiger und düſterer in den Schatten. Auch das Bruſtbild eines Mannes in mittlerem Alter mit breitem, niedrigem Hut, im Bath Houſe zu London, von ovaler Form, ſowie die Portraits von Mann und Frau im Beſitz des Comte d'Oultremont zu Brüſſel ſollen ſich dieſen Bildern anſchlieſsen.

Ob die Eine oder Andere dieſer Perſönlichkeiten dem Rembrandt nahe ſtand oder nicht, können wir, ſo lange uns dieſelben völlig unbekannt ſind, nicht entſcheiden. Daſs ſie in einfach bürgerliche Tracht, ohne irgend welche phantaſtiſche Zuthat des Malers, gekleidet ſind, ſpricht nicht unbedingt dagegen; denn das ſchöne, wirkungsvolle Portrait des Jeremias de Decker in der Ermitage vom Jahre 1666, eines alten Bekannten des Künſtlers, der ſich ſchon in einem Gedichte auf den »Chriſtus als Gärtner« vom Jahre 1638 einen Freund Rembrandt's nennt, zeigt daſſelbe ſchlichte ſchwarze Zeitkoſtüm. Die Zahl der Freunde und Bekannten, die am Abend ſeines Lebens mit dem Künſtler verkehrten, iſt ſogar eine ziemlich beträchtliche geweſen. Daſs ſeine Schüler, die in Amſterdam lebten, wie Eeckhout, Bol, Flinck, die beiden de Koninck, nach wie vor mit Rembrandt Umgang hatten, dürfen wir wohl ohne weiteres Zeugniſs annehmen. Für die fortgeſetzten Beziehungen zu Manaſſeh ben Israel, J. Pz. Zomer und Heyblocq haben wir verſchiedene ſichere Anzeichen. Daſs der Künſtler auch jetzt wie in den erſten Jahren nach ſeiner Ueberſiedelung mit den berühmteſten Aerzten von Amſterdam in Berührung kam, bezeugen uns die »Anatomie« des Dr. Joan Deyman und das Portrait wie die Radirung des Dr. Tholinx, beide aus dem Jahre 1656. Daſs aber auch einer der vornehmſten Gönner Rembrandt's, Jan Six, dem

Künſtler ſtets die gleiche Verehrung und Freundſchaft entgegenbrachte, dafür iſt uns namentlich das köſtliche Bildniſs deſſelben, das noch heute ſich im Beſitz der Familie Six in Amſterdam befindet, ein beredtes Zeugniſs. Die Züge des Bürgermeiſters der Stadt Amſterdam müſſen früh gealtert haben; denn wenn wir mit Smith ſeine Jahre auf etwa ſechzig annehmen wollten, ſo würde das Portrait — da Six 1618 geboren iſt — erſt 1678, alſo beinahe zehn Jahre nach dem Tode Rembrandt's entſtanden ſein, während doch Smith das Bild dem Charakter der Malerei nach etwa in das Jahr 1644 ſetzen zu müſſen glaubt. Vosmaer läſst das Bild um 1656 entſtanden ſein; doch glaube ich, es wird nach der Färbung und Behandlung noch einige Jahre ſpäter anzuſetzen ſein. Der einſichtsvolle Kunſtfreund lieſs den Meiſter ganz aus ſeinem künſtleriſchen Bedürfniſs heraus ſchaffen; und ſo gelang dieſem hier in groſsen einfachen Zügen eine ſeiner glücklichſten Leiſtungen. Die Behandlung iſt beinahe prima: in groſsen, fett und faſt unvertrieben neben einander geſetzten Pinſelſtrichen ſind die Formen wiedergegeben; die Färbung des mattrothen Mantels mit Goldſchnüren über dem Rock von feiner mauſegrauer Farbe und der braunen Handſchuhe mit ſchmutzig-gelbem Futter iſt weder von der Leuchtkraft des Jahres 1654 oder der allerletzten Jahre noch auch ſo trübe und undurchſichtig, wie die Bilder von 1655 bis 1657. Die Züge des Mannes, obgleich ähnlich breit hingeſchrieben wie das Koſtüm, ſind doch voll feiner Individualität und von auſserordentlicher Anziehung.

Auch zu einem anderen Jugendfreund, zu Lieven Coppenol, — wenn wirklich die beiden Bilder in Caſſel und St. Petersburg (1631) dieſen Meiſter der Schreibkunſt darſtellen — muſs Rembrandt gerade in ſeinen letzten Jahren in enger Beziehung geſtanden haben: im Jahre 1661 radirt derſelbe Coppenol's Bildniſs, die gröſste und durchgebildetſte

Radirung eines Portraits, welche wir von Rembrandt beſitzen; und kurz vorher entſtand zweifellos auch das gleiche als meiſterhaft bezeichnete Gemälde in gleicher Gröſse — alſo wohl die Studie für die Radirung —, welche ſich im Bath Houſe zu London befindet. Daſs Vosmaer die zweite, unter dem Namen »der kleine Coppenol« bekannte Radirung in das Jahr 1632 ſetzt, während der Dargeſtellte doch faſt das gleiche Alter zeigt wie in dem groſsen Blatte und die Behandlung gerade für das Ende der fünfziger Jahre charakteriſtiſch iſt, haben wir wohl nur auf Rechnung flüchtiger Beobachtung zu ſetzen.

Auch einige neue Bekannte dieſer Zeit lernen wir aus den Radirungen des Meiſters kennen. So aus einer Radirung des Jahres 1656 den bejahrten Goldſchmied Johan Lutma, Hollands gefeiertſten Meiſter im Goldſchmiedehandwerk; ſowie den Kunſthändler Abraham Francen durch eine etwa gleichzeitig entſtandene Radirung. Mit mehreren anderen Männern, deren Züge in dem Radirwerk ſowohl wie in gemalten Bildniſſen von Rembrandt's Hand auf uns gekommen ſind, kam derſelbe durch ſeinen Bankerott in Berührung: mit Haring Vater und Sohn, dem Hausmeiſter und dem Auctionator der Inſolventenkammer, und mit Bruyningh, dem Secretair dieſer Abtheilung der Amſterdamer Handelskammer. Es iſt ein ſchönes Zeugniſs für den Charakter Rembrandt's, daſs derſelbe mit den Executionsbeamten, mit denen er faſt ein Jahrzehnt hindurch die peinlichen Geſchäfte ſeines unheilvollen Bankerotts abzumachen hatte, nicht nur leidlich auskam, ſondern daſs er in freundſchaftlichen Verkehr mit ihnen trat. Das Portrait der Caſſeler Gallerie vom Jahre 1658, welches einen jüngeren Mann mit langem braunem Haar und freundlichen Zügen im Begriff, ſich vom Stuhle zu erheben, darſtellt, war ſchon in der Sammlung Roever 1740 als das Bildniſs des Bruyningh bezeichnet. Ein Meiſterwerk in der fetten und breiten Pinſelführung und dem

gemäſsigten, zauberhaft ſpielenden Licht, wie das Bildniſs des Jan Six. Durch einige wenige kräftige Farbentöne iſt in dem grau-braunen Geſammtton die feinſte Farbenwirkung hervorgerufen. Auch in dem Bildniſs eines jungen Mannes aus demſelben Jahre 1658, das in jüngſter Zeit auf mehreren groſsen Verſteigerungen in Paris Aufſehen erregt hat, in den Zügen jenes bleichen, hageren Jünglings mit breitem Hut und rothbraunem Rock im Beſitz von Mr. John Wilſon in Paris, hat man einen dieſer neuen Bekannten Rembrandt's erkennen wollen, den Auctionator Thomas Jacobsz Haring. In der That iſt eine gewiſſe Aehnlichkeit mit der Radirung vorhanden, wie auch die Büſte, die man im Grunde des Bildes ſieht, für dieſe Benennung ſprechen würde. In der Malerei iſt dieſes in ſeinen etwas ſtarren, bleichen Zügen allerdings nicht ſo anziehende Bildniſs dem Bruyningh aufs Engſte verwandt; nur iſt es etwas farbiger und trockner behandelt. In der kleinen reizvollen Studie zu dem Bruſtbild eines jungen Mannes im Beſitz des Herrn Conſul E. Weber in Hamburg, datirt 1659, könnte man verſucht ſein, dieſelbe Perſönlichkeit zu erkennen; allein dem widerſprechen doch die hohe gewölbte Stirn und das kleine zurückſpringende Untertheil des Geſichtes.

Noch näher ſteht dem Bruyningh ein Gemälde im Belvedere zu Wien, das treffliche Bildniſs eines leſenden Jünglings mit braunem lockigen Haar, in deſſen freudig erregten Zügen ſich das Intereſſe an dem Buche, in dem er lieſt, deutlich wiederſpiegelt. Sehr ähnliche, ja ſehr wahrſcheinlich dieſelben Züge zeigen das Bruſtbild eines Jünglings in der Ermitage und ein Bildniſs im Beſitz von Sir Richard Wallace. Beide Bilder ſind, wie das Wiener, in dem gleichen klaren und leuchtenden graulich-braunen Tone gehalten und haben die ſchmutzig bräunlichen und rothen Farben, ſowie dieſelbe weiche und fette Malweiſe und die breite geiſtvolle Behandlung wie der Bruyningh.

Daſs Rembrandt faſt gleichzeitig von einer und derſelben Perſon drei Bildniſſe in ganz freier künſtleriſcher Auffaſſung malte, iſt wohl ein ſicheres Zeichen für ein beſonderes Intereſſe und ein ganz nahes Verhältniſs derſelben zu unſerem Künſtler. Wer kann der Dargeſtellte ſein? Ohne den Beweis führen zu können, möchte ich die Vermuthung ausſprechen, daſs wir in dieſen Zügen Titus van Ryn, den im Jahre 1641 geborenen Sohn der Saskia, zu erkennen haben. Damit würde das Alter jenes Jünglings übereinſtimmen; aber auch die Züge können ſehr wohl dem Sohne Rembrandt's und der Saskia angehören. Auch daſs die gleichen Züge aus verſchiedenen Köpfen in hiſtoriſchen Compoſitionen Rembrandt's aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre uns anſprechen, macht meine Annahme noch wahrſcheinlicher. Aus der kleinen Radirung eines etwa zehn- oder zwölfjährigen Knaben, welche den Titus van Ryn wiedergeben ſoll, läſst ſich kaum ein Schluſs auf den Erwachſenen ziehen, auch vorausgeſetzt, daſs jene Benennung begründet ſein ſollte.

Dieſen Bildern ſchlieſst ſich das gröſsere Portrait eines jungen ſtattlichen Mannes im Louvre, in der gleichen braunen Tracht wie der ſogenannte Haring bei Wilſon, ſtehend und ganz von vorn geſehen, unmittelbar an; gleichfalls aus dem Jahre 1658. Dem Bruyningh ſteht es nur durch gleichmäſsigere Beleuchtung und etwas trockenere Malweiſe nach. Ein, wie es ſcheint, bisher gar nicht beachtetes treffliches Portrait, das angebliche Bildniſs des Admirals Tromp, im Beſitz von M. Alphonſe Allard in Brüſſel, iſt in Ton, Behandlung und Auffaſſung dieſen Bildern ſo verwandt, daſs es auch etwa gleichzeitig entſtanden ſein muſs. Vor den letztgenannten Bildern hat es aber die kräftigere und reichere Färbung voraus. Der Dargeſtellte, ſtehend und ganz von vorn geſehen, iſt ein Mann von einnehmenden Zügen, in der Mitte der Fünfziger. Er trägt über einem ſchmutzig rothen Rock, den ein

Gürtel zuſammenhält, einen braunen Pelz mit gelben Aufſchlägen, auf dem Haupte ein flaches Barett. Eine kleine ſilberne Pfeife auf der Bruſt läſst ihn allerdings als einen hohen Marineofficier erkennen; daſs derſelbe aber einen der beiden gefeierten Seehelden Hollands vorſtellen ſoll, iſt nach dem Alter des Dargeſtellten ſehr unwahrſcheinlich, da Marten Tromp 1579, ſein Sohn Cornelis aber erſt 1629 geboren iſt.

Aus dem Jahre 1659 datirt das Bildniſs eines »holländiſchen Kaufmanns« im Beſitz des Earl of Feversham; ein Mann von etwa fünfzig Jahren, in dunklem Anzug und breitem dunklen Barett, am Fenſter ſitzend und mit beiden Händen ein Schriftſtück haltend. Der anziehende Ausdruck in dem feſt geſchloſſenen Munde und der ſeelenvolle Blick der dunklen Augen, die forſchend auf dem Beſchauer ruhen, wird leider etwas beeinträchtigt durch den trüben, ſchmutzigen Firniſs. Bei der trocken-paſtoſen Behandlung, welche dieſes Bild im Gegenſatze gegen die ebengenannten, ſonſt ſehr verwandten Werke ſchon zeigt, macht ſich derſelbe doppelt empfindlich geltend. Sehr viel farbiger und leuchtender wirkt bei gleichem körnig-trockenem, höchſt geiſtvollen Farbenauftrag das groſse Bildniſs eines älteren Mannes von friſcher Geſichtsfarbe mit tief rother Kappe, aus demſelben Jahre 1659, in der National Gallery zu London. Höchſt wirkungsvoll iſt hier nur der Kopf im Licht genommen, Körper und Hintergrund dagegen im tiefen Dunkel, in das der Blick des Beſchauers erſt allmälig eindringt.

Wie dieſe Gemälde ſo befinden ſich auch die ſeltenen Frauenbildniſſe dieſer Jahre im engliſchen Beſitz: beim Duke of Buccleugh in London eine Alte mit weiſsem Bruſttuch und dunkler Kopfbedeckung, in die Lectüre eines Buches vertieft; weich und energiſch gemalt und leuchtend in der Farbe, obgleich etwas düſter im Ton. Sodann, wohl 2 oder 3 Jahre ſpäter, das nach der Angabe von Smith mit dem Da-

tum 1660 verſehene Bildniſs einer alten Frau mit tief gefurchten Zügen und eingefallenen Wangen bei Lord Overſtone in London; groſs und ernſt in der Auffaſſung, breit und weich gemalt. Das Bruſtbild eines Knaben in grauem Kittel, dunklem Hut mit roth und weiſsen Federn und gelber Mütze unter dem Hut, im Beſitze des Earl Spencer in Althorp, iſt bis auf den Kopf nur angelegt. Nach der fetten Pinſelführung ſcheint es auch etwa dem Jahre 1658 anzugehören. Ob die blaſſen Züge des Knaben wirklich den ſpäteren König Wilhelm III. darſtellen, ſcheint mir ebenſo ſchwierig zu entſcheiden, wie die Identität der bekannten kleinen Radirung Rembrandt's, welche Wilhelm III. als Knaben darſtellen ſoll, aus deſſen ſpäteren bekannten Bildniſſen nachzuweiſen. Doch ſprechen verſchiedene Gründe gegen beide Annahmen.

Das Bildniſs eines älteren Mannes aus dem Jahre 1661 im Beſitz von Lord Aſhburton in London, nach Smith ein ausgezeichnetes Werk von ſelten liebevoller Durchführung für die ſpäte Zeit ſeiner Entſtehung, iſt durch eine ſpätere franzöſiſche Aufſchrift als das Portrait des Predigers Cornelis Janſenius bezeichnet. Der Umſtand, daſs dieſer bereits 1638 ſtarb, macht dieſe Bezeichnung etwas unwahrſcheinlich.

Das Jahr 1660 bringt uns einige der in dieſen letzten Jahren ſehr ſeltenen bildniſsartigen Studien, und zwar ſämmtlich eigenthümlicher Weiſe nach Kapuziner Mönchen; Bruſtbilder verſchiedener Männer in dem braunen härenen Mönchsgewande, die Kutte über den Kopf gezogen. Das eine dieſer Bilder, bei Graf Sergei Stroganoff in St. Petersburg, zeigt einen jungen Mönch mit gefälligen, melancholiſchen Zügen, nachdenklich zur Seite ſehend; der Kopf auſsergewöhnlich liebevoll und verſchmolzen gemalt. Unmittelbar reiht ſich dieſem ein gröſseres Bild aus demſelben Jahre 1660 im Beſitz des Earl of Wemys in Gosford Caſtle an: ein leſender Mönch von etwa vierzig Jahren, mit

blondem Vollbart, im Rohrſtuhl ſitzend; die Figur und ſelbſt der Kopf ganz im Halbdunkel; nur auf die Spitze des Blattes in der Hand des Mönchs fällt ein heller Lichtſtrahl. Hinter dieſen beiden Bildern ſteht das Bruſtbild eines miſsmuthig dreinſchauenden Kapuziners mit kleinlichen, ältlichen Zügen in der National Gallery in London ſehr zurück, zumal das Bild jetzt unter Schmutz und gefärbtem Firniſs faſt unſichtbar und daher in Bezug auf ſeine Aechtheit ſchwer zu beurtheilen iſt. Durch dieſe Firniſsſchicht erſcheint der braune Ton, der in den beiden anderen Bildern klar und leuchtend iſt, trübe und ſchwer; der Farbenauftrag ſcheint ſchon trockener zu ſein.

Das folgende Jahr 1661 hat auſser den genannten Bildern noch zwei datirte Bildniſſe aufzuweiſen. Aus dem Beſitz von Mr. Boughton Knight brachte die letzte Winterexhibition in London das groſse Bildniſs von »Rembrandt's Koch« — wie das Bild traditionell heiſst: irgend ein guter Freund Rembrandt's, ein Mann in den Fünfzigen, der ein kurzes Meſſer in der Rechten hält, wohl in einem uns nicht mehr verſtändlichen Bezuge. Die tief gefurchten Züge von groſser Anziehung, dabei breit und geiſtreich faſt in Farbe geknetet, aber in einem für dieſe Zeit ganz ausnahmsweiſe trüben und einförmigen grauen Tone. Erfreulicher durch das warme, helle Licht auf Kopf und Händen bei gleich geiſtvoller Behandlung iſt die Halbfigur eines ſitzenden Greiſes im Pal. Pitti zu Florenz, das nach der Angabe auf Frey's Stich die Jahreszahl 1661 trägt; nach der breiten »ſchmadderigen« Behandlung würde ich es eher noch um einige Jahre früher geſetzt haben.

Ein ſtattliches, ſchönes Bild dieſer Zeit, in Auffaſſung und Haltung dem »Admiral« bei M. Allard am nächſten, aber nach der durchweg trocken paſtoſen Behandlung und dem klaren ſchwärzlichen Schatten wohl erſt etwa in den

Jahren 1662 bis 1664 entſtanden, iſt der bejahrte »Fahnenträger« in Warwick Caſtle: ſtehend, mit der einen Hand die gelb und rothe Fahne neben ſich haltend, mit goldgeſticktem, breitem Bandelier und tiefgrüner Schärpe über dem braunen Rocke, eine weiſse Feder auf dem breiten Hute; die gutmüthigen, anſprechenden Züge keineswegs martialiſch. Nur als fraglich kann ich dieſen Bildern das Portrait eines Knaben in Petworth anreihen, welches an dem hohen dunklen Platze ein ſicheres Urtheil nicht zulieſs, ob es von Rembrandt ſelbſt oder von einem Schüler, wie B. Fabritius, herrührt. Nach der leuchtenden, wie emaillirt erſcheinenden Fleiſchfarbe, nach Tracht und Behandlung würde das Bild etwa aus dem Jahre 1665 oder 1666 ſtammen.

Die Bildniſſe eines alten Ehepaares, welche Comte Florent d'Oultremont 1882 auf der »Expoſition néerlandaiſe« in Brüſſel ausgeſtellt hatte (vergl. S. 531), ſind — wie mir Bredius' mittheilt — nach der auſserordentlich breiten Behandlung und den rothen und braunrothen Tönen im Colorit wohl erſt nach dem Jahre 1660 entſtanden; ſie werden als hervorragende Werke dieſer letzten Zeit bezeichnet.

In den letzten Lebensjahren Rembrandt's ſind noch drei Bildniſſe von Greiſen entſtanden, Studien in maleriſchem Koſtüm, wie wir ſolchen namentlich in der Mitte der vierziger Jahre unter dem Namen der »Rabbiner« begegneten. Eines derſelben, der Greis, welcher ſich auf ſeinen Stock lehnt, bei Earl Northbrook in London trägt die Jahreszahl 1667. Da die anderen beiden, im Beſitz des Herzogs von Devonſhire in Chiswick und in der Galerie zu Dresden (Nr. 1227), dieſem Gemälde auf's Engſte verwandt ſind, ſo haben wir dieſelben gleichfalls wohl in oder um das Jahr 1667 zu ſetzen. Das erſtgenannte, datirte Bild iſt das geringſte und jetzt obenein durch Reſtauration jeder Wirkung beraubt; es iſt klar und goldig in der Färbung und für dieſe letzte Zeit

verhältniſsmäſsig weich in der Behandlung. Tüchtiger und anziehender iſt das gröſsere Bild in Chiswick: ein Alter mit kleinem, ſorgenvollem Geſicht, in weiſser Pelzmütze und ſchmutzig rothbraunem Mantel und Rock; das volle Licht fällt auf die Mütze und von dort auf die linke Seite des Kopfes; die Schatten mit ihren kühlen grünlichen und bläulichen Tönen im Fleiſch ſind in der Durchführung vernachläſſigt. Weitaus das beſte dieſer Bilder iſt der Greis in Dresden: ſitzend, in halber Figur und faſt im Profil geſehen; die breite, niedrige Mütze mit einer Perlenkette geſchmückt; der Rock von einem kühlen, ſchimmernden Goldbrokatſtoff. Der Kopf in vollem, aber keineswegs grellem Licht iſt in liebevollſter Weiſe wie in Email ausgeführt. Eigenthümlich ſind auch hier die feinen grünlichen und ſilberfarbigen Töne im Fleiſch, welches dabei doch von groſser Leuchtkraft iſt.

Für den Lebensabend des Künſtlers iſt es charakteriſtiſch, daſs er ſein eigenes Bildniſs ebenſo gern und häufig malte, wie in ſeiner Jugend. Solcher Selbſtbildniſſe aus dieſen letzten Jahren kann ich noch ſiebenzehn in mir bekannten Sammlungen nachweiſen; nach Smith's Verzeichniſs zu urtheilen, müſſen ſich aber noch verſchiedene andere in engliſchem Privatbeſitz befinden. Eigenthümlich iſt dieſen Bildniſſen, daſs ſie, obgleich weniger ſtudienartig und ſtets als Bild gedacht, doch im Gegenſatze gegen die früheren Selbſtportraits des Künſtlers von ſprechender Aehnlichkeit ſind und daher auch regelmäſsig nicht verkannt werden. Pſychologiſch ſind uns dieſe Bildniſſe wieder von groſsem Intereſſe durch den Einblick, den ſie uns in die Stimmung des Meiſters gewähren. Hatte Rembrandt anfangs mit jugendlichem Pathos und in allerlei Mummereien ſeinen Kopf und ſeine

Geſtalt als Krieger, als jungen Stutzer, als glücklichen Gatten aufgefaſst und ausſtaffirt; tritt er uns dann im Mannesalter als der vornehme, wohlhabende Bürger von Amſterdam entgegen: ſo ſpricht aus den Selbſtbildniſſen vom Ende der fünfziger Jahre ernſte Faſſung aber auch zugleich Zurückhaltung und in dem forſchenden Blick ein gewiſſes Miſstrauen, welche ſich unter den Prüfungen und bitteren Erfahrungen der vorausgehenden Jahre in ihm herausgebildet hatten. In den ſechziger Jahren klären ſich die Züge allmälig wieder auf; aus ihnen ſprechen Offenheit und Milde, ſowie die ſtille Ruhe des Alters, deſſen Herannahen ſich auch in gewiſſen körperlichen Schwächen nicht verkennen läſst, in dem zahnloſen Mund, dem etwas aufgedunſenen Fleiſch, den müden Augen — vielleicht nicht ohne Einfluſs von Kränklichkeit.

Etwa fünf oder ſechs dieſer Bilder gehören dem Ausgange der fünfziger Jahre, dem Jahr 1658 oder 1659 an. Das Bruſtbild in Bridgewater Gallery in London[1]) von ernſter lebensvoller Auffaſſung, ſteht in dem trüben grünlichen Ton und der fetten Pinſelführung dem Dresdener Selbſtportrait von 1657 noch ſehr nahe, iſt demſelben jedoch überlegen. Zwei Gemälde von ſehr verwandter Auffaſſung und Färbung ſind ſodann die Selbſtbildniſſe im Belvedere zu Wien und in den Uffizien. Auf beiden zeigt ſich der Künſtler im bräunlichen Malerkittel und breiter Hausmütze, ſtehend und ganz von vorn, mit forſchendem, ernſtem Blick. Namentlich das gröſsere Wiener Bild, in welchem der Maler mit den Händen in einer Schnur, die ihm als Gürtel dient, vor uns ſteht, iſt von groſser Individualität, von meiſterhafter Behandlung und in dem feinen graulich-braunen Ton gehalten, welchen wir aus dem Bruyningh und anderen Bildniſſen des

[1]) Die letzte Ziffer der Jahreszahl 165. iſt etwas verwiſcht; Smith lieſt ſie als 5; doch läſst ſie ſich auch als 7 oder 9 leſen.

Jahres 1658 kennen. Das ähnliche Bruſtbild in der Caſſeler Galerie iſt goldiger im Ton, gutmüthiger im Ausdrucke. Wir haben es etwa in das Jahr 1659 zu ſetzen. Dieſelbe Jahreszahl ſoll ſich nach Angabe des Katalogs der Winterexhibition von 1879, auf welcher das Bild ausgeſtellt war, auch auf dem Selbſtportrait beim Duke of Buccleugh in London finden. Nach dem Alter Rembrandt's, der Färbung und dem trocken-körnigen Farbenauftrag würde ich das Bild erſt in die Mitte der ſechziger Jahre ſetzen. Um das Jahr 1660 iſt auch das kleine Selbſtbildniſs im Beſitz von Sir Richard Wallace entſtanden, welches ausnahmsweiſe auf Kupfer gemalt iſt.

Die Bildniſſe aus dem Anfange der ſechziger Jahre weichen ſchon in manchen Punkten nicht unweſentlich von der eben betrachteten Gruppe von Selbſtportraits ab. Neben denſelben macht ſich nämlich ein wärmerer Ton, tiefere und kräftigere Färbung, ein mehr paſtoſer und trockener Farbenauftrag, ſtärkere Gegenſätze in der Beleuchtung geltend. Charakteriſtiſch iſt dieſen Bildern auch das weiſse oder bunte Kopftuch, welches an die Stelle des Baretts oder der Hausmütze tritt, und dem Künſtler, der jetzt mit Vorliebe den Kopf ganz oder theilweiſe im Halbdunkel zeigt, als hellſter Lichtpunkt im Bilde dient. So in dem groſsen Portrait des Louvre vom Jahre 1660, in dem ſich der Künſtler bei der Arbeit zeigt; von ſeiner Staffelei dem Beſchauer ſich zuwendend; grelles Licht fällt von oben auf das weiſse Kopftuch, ſtreift das Geſicht und findet noch einen Halt an dem weiſsen Halskragen, die ganze Figur in ein tiefes Halbdunkel hüllend. Hier ſowohl als in dem Bilde beim Earl of Kinnaird in Roſſie Priory vom Jahre 1661 iſt noch ein kräftiges, leuchtendes Braun die Hauptfarbe, neben der ſich aber bereits, namentlich im Fleiſch, feine rothe und gelbliche neben kühlen grauen Tönen geltend machen. Das letzt genannte Bild iſt ſchon wieder klarer,

körniger im Farbenauftrag, noch breiter in der Behandlung, farbiger und blonder im Fleiſchton, als das Louvre-Bild. Der Künſtler hat ſich hier leſend dargeſtellt, den Blick vom Buche ab zum Beſchauer richtend; der Kopf iſt wieder mit einem weiſs und gelben Tuche umwunden. In dem ovalen Bruſtbild im Beſitz von Sir John Neeld in Grittleton Houſe trägt Rembrandt eine kleine, hellviolette Mütze mit mattrothem Streifen; die Färbung iſt klar und leuchtend trotz ſchwärzlicher Schatten, aber der Ausdruck iſt etwas gleichgültig.

Wenn wir dieſes Bild etwa in das Jahr 1662 zu ſetzen haben, ſo müſſen wir wohl das Selbſtportrait in der National Gallery zu London noch um ein oder zwei Jahre ſpäter datiren. Hier iſt ſchon die Localfarbe völlig wieder zu ihrer Geltung gekommen: der ſchmutzig braunrothe Rock läſst rothe Unterärmel frei und hat einen kleinen Kragen von röthlich-gelbem Pelz; die kleine braune Mütze ſitzt über dem weiſsen Kopftuch; in dem warmen Fleiſch giebt die reiche Skala kräftiger Farbentöne in feinſter Weiſe den Ausdruck friſchen Lebens. Das ſehr verwandte groſse Bildniſs des Künſtlers mit der Palette in der Hand, im Beſitz des Marquis of Lansdowne in London, iſt nicht vollendet; die Hände ſind ſogar kaum angelegt. Der Künſtler trägt hier ein Winterkoſtüm, einen dunklen rothbraunen Pelz; weiſses lockiges Haar fällt unter dem weiſsen Kopftuch hervor. In allen den genannten Bildniſſen hat er ſich ſtehend dargeſtellt.

Ein Selbſtportrait im Beſitze von Lord Aſhburton in London ſoll nach der freundlichen Mittheilung von Herrn Dr. J. P. Richter die Jahreszahl 1660 tragen, während Smith, der das Bild als »ſehr ausgezeichnet« rühmt, das Alter des Künſtlers darin auf mehr als 58 Jahre ſchätzt.

Die letzten Selbſtportraits des Künſtlers haben wir etwa

in die Jahre 1666 bis 1668 zu ſetzen. Zwei derſelben, in der Galerie des Belvedere zu Wien und in den Uffizien zu Florenz, ſind von kleinerem Umfange, Bruſtbilder ohne Hände; die beiden anderen, bei Herrn von Carſtanjen in Berlin und im Nationalmuſeum zu Neapel, ſind gröſsere Halbfiguren. Jenes aus der Galerie Double in Paris bekannte Bildniſs im Beſitze von Herrn von Carſtanjen fällt in ſeiner Auffaſſung ganz aus dem Rahmen aller ſpäteren Bildniſſe heraus und findet kaum in ſeinen Jugendarbeiten ein Analogon: der Künſtler iſt von der Staffelei zurückgetreten und ſteht laut lachend vor einer antiken Büſte. Weſshalb lacht der alte Mann ſo herzhaft? Wir können den Grund nicht errathen; deſshalb verzerrt ſich vor dem Blicke des Beſchauers dieſes ſtarre Lachen allmälig in häſsliches Grinſen, das uns bei einem Greiſe doppelt ſtörend auffällt. Als maleriſche Schöpfung iſt das Bild dagegen ein ſehr charakteriſtiſches Werk dieſer letzten Jahre: ganz breit mit trocken impaſtirendem Pinſel hingeſchrieben, in der reichen leuchtenden Färbung und ihren kräftigen zinnoberrothen und gelben Tönen und in dem leuchtenden Weiſs der Kopfbinde, auf welche das hellſte Licht fällt, ſteht es dem groſsen Gemälde des »Verlorenen Sohnes« in der Ermitage am nächſten. Von gleicher Meiſterſchaft der Behandlung, aber dabei zugleich von ſehr anſprechender Auffaſſung iſt das zweite Selbſtbildniſs in halber Figur in Neapel, dort als »Copie nach Rembrandt« bezeichnet: in tiefrothem, pelzbeſetztem Rocke, den eine Leibbinde zuſammenhält, dunkler Mütze über dem Kopftuch und goldenem Bruſtſchmuck; ebenſo breit gemalt als »der lachende Rembrandt«, aber nicht ſo trocken im Farbenauftrage.

Die beiden Bruſtbilder in den Uffizien und im Belvedere, unter ſich ganz nahe verwandt und von groſsem maleriſchen Reiz, ſind uns von beſonderem Intereſſe, weil ſich in den ganz ſchlicht aufgefaſsten, ohne jeden beſonderen Effect in

der Stellung und Beleuchtung wiedergegebenen Zügen die Stimmung des ſtark gealterten Künſtlers in ſeinen letzten Jahren auf das Deutlichſte ausſpricht. Der zahnloſe Mund, die Falten in den aufgeſchwemmten Backen, die Furchen in der Stirn und um die Mundwinkel des erſt etwa ſechzigjährigen Mannes erzählen von manchem trüben Erlebniſs, von ſchweren Kämpfen, vielleicht auch ſchon von einer ſchleichenden Todeskrankheit. Aber in dieſem milden Blick verräth ſich ein ruhiges, tiefes Gemüth, aus den goldig rothen und gelben Tönen des Fleiſches leuchtet eine innere Zufriedenheit, welche der Künſtler nach den Stürmen des Lebens und den mancherlei bitteren Erfahrungen am Lebensabende glücklich wiedergewonnen hatte.

Schon gegenüber jenen Bildniſſen eines Jünglings vom Ausgange der fünfziger Jahre muſste ich bei dem Verſuche, daſſelbe als das Portrait von Rembrandt's Sohn Titus nachzuweiſen, zugeſtehen, daſs ich nur eine Hypotheſe zu geben vermöchte, die ich nur auf das Alter des Dargeſtellten, auf die Auffaſſungsweiſe und die häufige Wiederholung der Bildniſſe ein und derſelben Perſönlichkeit in einem kurzen Zeitraum zu ſtützen vermochte. Der Verſuch, aus den Bildniſſen Rembrandt's in den fünfziger und ſechziger Jahren einen weiteren Einblick in die Familienverhältniſſe ſeiner letzten Jahre zu gewinnen, insbeſondere das Bild ſeiner zweiten oder gar ſeiner dritten Frau unter ihnen herauszuerkennen, war bisher kaum bis zur Hypotheſe gediehen. Freilich lag die Kenntniſs von Rembrandt's Familienverhältniſſen nach dem Tode der Saskia noch ſehr im Argen; und von dem was man darüber entdeckt zu haben glaubte, fällt der gröſste Theil durch einen Aufſatz, mit welchem der zweite Archivar von Am-

ſterdam, N. de Roever, ſoeben die neue Zeitſchrift für holländiſche Kunſt- und Literaturgeſchichte, »Oud Holland«, eröffnet, als eitel Erfindung völlig zuſammen. De Roever weiſt nach, daſs Rembrandt keinesfalls dreimal, wahrſcheinlich aber auch nicht ein zweites Mal verheirathet war, daſs Catharina van Wyck, welche er bei ſeinem Ableben als Wittwe hinterlaſſen haben ſoll, vielmehr die Wittwe des faſt gleichzeitig mit Rembrandt verſtorbenen Marinemalers Jan Theunisz Blanckerhoff war, und daſs die beiden minderjährigen Kinder, welche im Todtenregiſter bei Rembrandt's Namen verzeichnet ſind, wahrſcheinlich ſeine natürliche Tochter Cornelia und ſeine Enkelin Titia ſind. Letztere war kurz vor des Groſsvaters Tode Waiſe geworden und daher unter die Vormundſchaft Rembrandt's gekommen.

Jene Tochter Cornelia hatte ihm, wie wir durch Scheltema's Forſchungen wiſſen, ſeine Dienſtmagd Hendrikje Jaghers (oder Stoffels, wie ſie mit dem Vaternamen hieſs) geboren; am 30. October 1654 war das Kind in der Oudekerk zu Amſterdam getauft. Daſs Rembrandt mit Hendrikje ſchon ſeit längerer Zeit zuſammenlebte, geht aus den Akten des Conſiſtoriums der Reformirten Kirche hervor: vor dieſem kirchlichen Gerichtshofe erhielt Hendrikje ſchon im Sommer des Jahres 1654 einen ſtrengen Verweis für ihr unchriſtliches Zuſammenleben mit ihrem Herrn. De Roever vermuthet, daſs ihre Bekanntſchaft mit Rembrandt ſchon eine ältere geweſen ſei. Wie er mittheilt, wurde nämlich am 15. Auguſt 1652 ein Kind von Rembrandt Lubbertsz van Ryn von der Breetſtraat[1]) in der Zuiderkerk beigeſetzt; ein Kind der Saskia konnte daſſelbe aber nicht ſein, da bei ihrem Tode nur noch Titus

[1]) Die richtige Angabe der Straſse, auf welcher Rembrandt wohnte, macht es ſehr wahrſcheinlich, daſs — wie de Roever annimmt — der Vatername Lubbertsz, ſtatt Harmensz, verſchrieben iſt.

lebte. Eine letzte kleine Notiz erhalten wir dann noch von Hendrikje, wieder in Beziehung zu Rembrandt, im Jahre 1658, wo dieſelbe eine eichene Truhe als ihr Eigenthum aus der Maſſe Rembrandt's vindicirt.

Obgleich Rembrandt Hendrikje's Tochter Cornelia als ſein Kind anerkennt und behandelt, ſcheint er ſich doch nicht mit der Mutter des Kindes vermählt zu haben. Im Jahre 1656 war er zweifellos noch unvermählt, da er damals mit ſeinem Sohne Titus einen Vertrag auf den Fall abſchloſs, daſs er zum zweiten Male heirathen ſollte. Aber auch bis zum Jahre 1665 ſcheint die Ehe, wie Vosmaer nachgewieſen hat, nicht geſchloſſen zu ſein; denn die Anverwandten des Titus, welche bei dem Vermögensverfalle Rembrandt's für den unmündigen Sohn das Erbe ſeiner Mutter zu retten ſuchten, vindicirten im Proceſswege für Titus nur die Hälfte vom Nachlaſſe der Saskia, während ſie, nach dem Teſtamente, im Falle einer Wiederverheirathung Rembrandt's das ganze Erbe hätten herausfordern dürfen.

Sind wir demnach berechtigt anzunehmen, daſs Rembrandt überhaupt nicht zweimal verheirathet war, und daſs er auch mit Hendrikje Stoffels die Ehe nicht einging — vielleicht nur aus dem nach ſeiner damaligen Vermögenslage ſehr triftigen Grunde, daſs er dann auch die zweite Hälfte vom Nachlaſs der Saskia verloren hätte —, ſo dürfen wir doch nach jenen oben angegebenen Daten als wahrſcheinlich gelten laſſen, daſs der Künſtler mindeſtens ſeit dem Jahre 1651 und bis 1658 mit ſeiner Magd im Concubinat lebte, und dürfen ferner wenigſtens vermuthen, daſs dieſelbe auch bis zu ſeinem Tode bei ihm und bei ihrer gemeinſamen Tochter Cornelia blieb. Daſs ſie beim Tode Rembrandt's nicht erwähnt wird, iſt nicht zu verwundern; ſtand ſie doch in keinerlei geſetzlichem Verhältniſs zu ihm. De Roever ſpricht im Verfolge ſeines Aufſatzes die anſprechende Ver-

muthung aus, Hendrikje ſei die »Bäuerin von Rasdorp«, die Houbraken und ſeine Nachſchreiber als Gattin Rembrandt's bezeichnen, und macht dies dadurch wahrſcheinlich, daſs Houbraken ſeine Nachrichten über Rembrandt vorzugsweiſe durch ſeinen Lehrer S. van Hoogstraeten erhielt, der Rembrandt's Schüler in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre war, alſo denſelben grade in ſeiner ſpäteren Lebenszeit kannte.

Vertrat nun Hendrikje zweifellos lange Zeit, vielleicht bis zum Lebensende des Künſtlers die Stelle einer Gattin bei demſelben, ſo hat dieſer ſie auch gewiſs in ſeinen Gemälden, Radirungen und Zeichnungen verewigt. Nach den zahlreichen und mannigfaltigen Erinnerungen, die ſeine Werke an ſeine Mutter, ſeine Schweſter und namentlich an ſeine Gattin Saskia Ulenburgh enthalten, dürfen wir dies von vornherein annehmen. Freilich wie zu einer Sicherheit, zu einem Beweis dafür kommen? Ein Bildniſs der Hendrikje Stoffels iſt uns nicht bezeugt; wir wiſſen nichts über ihr Ausſehen, ja kennen nicht einmal ihr Alter. Es bleibt uns alſo vor der Hand nur der mühſame und ſchwierige Weg (denn wie verſchieden ſind die Anſichten, wenn es ſich darum handelt, eine Aehnlichkeit feſtzuſtellen!), in Rembrandt's Werken ein jugendliches Frauenbild herauszuſuchen, das in den fünfziger Jahren in Bildniſſen und als Modell für hiſtoriſche Compoſitionen häufiger wiederkehrt und in einer Weiſe aufgefaſst und wiedergegeben iſt, daſs wir daraus auf eine ſehr enge Beziehung zu Rembrandt ſchlieſsen dürfen. Ich geſtehe, daſs ich mich dieſer Arbeit bisher nur gelegentlich und oberflächlich unterzogen habe; mir fehlten meiſt zum Vergleiche die zu einiger Sicherheit nöthigen Reproductionen. Dennoch möchte ich hier wenigſtens einige Bilder nennen, die mir für dieſe Frage von Wichtigkeit zu ſein ſcheinen, und ſo zur Löſung derſelben beitragen helfen.

Gegen die Mitte der fünfziger Jahre ſahen wir in Rem-

brandt's Werken, ähnlich wie in der zweiten Hälfte der dreiſsiger Jahre, beſonders häufig und mit beſonderem Glück nackte jugendliche Frauengeſtalten behandelt. Das köſtliche Bild der »Badenden« von 1654 in der Londoner Galerie und die Bathſeba deſſelben Jahres im Louvre ſind die beiden Hauptwerke, an welche ſich verſchiedene Studien und Skizzen anreihen [1]). Dieſe Bilder ſind beide mit groſser Liebe gemalt; ſo keuſch ſie aufgefaſst ſind, verrathen ſie die Freude des Malers an den jugendlich ſchönen Formen dieſes Frauenkörpers, an dem kräftig pulſirenden Leben in der goldig gefärbten Haut. Beidemal ſcheint mir, nach dem Körper wie nach den Zügen des Kopfes zu urtheilen, daſſelbe Modell benutzt, ja ſogar beinahe treu wiedergegeben zu ſein. Dieſelbe Geſtalt, dieſelben Züge glaubte ich auch in Potiphars Frau auf dem gleichzeitigen herrlichen Bilde bei Sir John Neeld, und — etwas verändert — auch in der freien, weniger glücklichen Wiederholung dieſes Gemäldes in der Ermitage zu erkennen. Dieſelbe Sammlung beſitzt auch in einem der wenigen völlig genreartigen Bilder Rembrandt's, der »jungen Dame bei der Toilette« aus demſelben Jahre 1654 noch ein anderes Frauenbild, welches wieder dieſelbe hübſche junge Perſon darzuſtellen ſcheint.

Wieder die gleichen Züge ſprechen uns auch in dem Doppelportrait von Mutter und Kind als »Venus und Amor« im Louvre an; freilich ſind ſie hier um etwa fünf oder ſechs Jahre gealtert, voller und matronenhafter. Auffaſſung und Ausſtaffirung in dieſem Bilde laſſen ſchon an ſich, nach der Analogie mancher Gemälde aus den dreiſsiger Jahren, eine

[1]) Damit wären auch zwei Bilder zu vergleichen, die ich nur nach Smith's Beſchreibung kenne: die »Suſanna« vom Jahre 1653, zu Smith's Zeit bei Mr. Yates, und »die junge Frau beim Aufſtehen«, von 1650, bei Sir John Mildmay, von Cooper in Mezzotinto radirt.

dem Künſtler ſehr nahe ſtehende Perſönlichkeit vermuthen. Iſt hier — wie ich vermuthe — Hendrikje Stoffels dargeſtellt, ſo haben wir in dem »Amor« wohl das Portrait der kleinen Cornelia vor uns.

Der Louvre beſitzt noch ein anderes Gemälde, ein einfaches Bildniſs, das ich gleichfalls wieder für ein Portrait der Hendrikje anſprechen möchte. Die Galerieverwaltung hat es im Salon carré unter die Auswahl von Meiſterwerken aller Schulen eingereiht; und in der That verdient es dieſen Platz mehr als manches andere Bild in ſeiner Nähe. Das Gemälde iſt von einem Zauber des Helldunkels, von einem Schmelz der Farbe und liebevollſter Durchführung, welche es ſchwer macht, die äuſseren Anhaltepunkte für ſeine genaue Datirung zu finden. Vosmaer beſpricht es unter den Bildern des Jahres 1654 und ſetzt es zwiſchen 1650 und 1654. Nach dem bräunlichen Ton, dem zu Liebe kaum Localfarben auftreten (ein paar braunrothe Bändchen in der Mütze von einem tiefen unſcheinbaren Grün machen ſich allein in faſt koketter Weiſe geltend) und der weichen Behandlung könnte das Bild allenfalls auch noch um das Jahr 1658 entſtanden ſein; doch iſt dafür wohl die Malweiſe zu verſchmolzen, der Ton zu klar und blond. Die Dargeſtellte iſt einige zwanzig Jahre alt, von feinen anmuthigen Formen, mit ſchönem kaſtanienbraunem Haar und tiefbraunen Augen, die auch alle bisher genannte Bilder zeigen.

Dieſem Portrait verwandt aber derber aufgefaſst und ſehr viel farbiger und breiter gemalt iſt das Bildniſs einer jungen Frau am Fenſter, welches die Berliner Galerie in neuerer Zeit erworben hat. Die Dargeſtellte iſt kräftiger und voller, wohl um einige Jahre älter als die junge Frau im Salon carré des Louvre; die Aehnlichkeit iſt auch nicht ſo ſtark, daſs ich ſie danach für eine und dieſelbe Perſon erklären möchte. Jedenfalls dürfen wir, nach Tracht und Anordnung,

eine Rembrandt oder dem Rembrandt'ſchen Hauſe ganz nahe ſtehende Perſönlichkeit in ihr vermuthen. Nach den energiſchen rothen und gelben Tönen, nach dem ſchwärzlichen Schatten, der breiten, ſchon ziemlich trockenen Pinſelführung und der auſserordentlich plaſtiſchen Wirkung ſcheint mir das Bild eher ſchon in die Mitte der ſechziger als in die fünfziger Jahre zu gehören. Auch dieſer Umſtand würde dagegen ſprechen, daſs das Bildniſs das der Hendrikje Stoffels ſein könnte.

Etwa gleichzeitig, aus dem Jahre 1665, wie es ſcheint (die letzte Ziffer der Jahreszahl iſt nicht deutlich), iſt ein drittes Portrait eines jungen, etwa achtzehnjährigen Mädchens, das zwiſchen den beiden genannten Bildniſſen etwa in der Mitte ſteht. Die Beſitzerin dieſes köſtlichen Gemäldes, das leider durch Putzen etwas von ſeinem urſprünglichen Zauber eingebüſst hat, iſt Mrs. Morriſon in Baſildon Park. Die Bezeichnung »Rembrandt's doughter«, welche das Bild trägt, iſt zwar unzuläſſig, denn Cornelia wurde erſt im Jahre 1654 geboren; aber wie die Dargeſtellte aufgefaſst iſt, muſs ſie wieder zu Rembrandt in irgend welchem näheren Verhältniſs geſtanden haben. Sie ſitzt auf einem Armſtuhl, auf deſſen Lehne die Rechte ruht. Die Art, wie der köſtliche weiſse Pelz um ihre Geſtalt geſchlagen iſt, läſst darauf ſchlieſsen, daſs er (ähnlich wie auf Rubens' bekanntem Bilde ſeiner zweiten Frau im Belvedere) eine ſehr mangelhafte Toilette verhüllen ſoll: wo er, durch den rechten Arm, welcher im Pelze ruht, auseinandergeſchlagen iſt, läſst er das Hemd und den offenen Buſen ſehen, auf den vom Halſe eine goldene Kette herabfällt. Vorn auf dem Tiſche eine purpurrothe Decke; im Grunde ein ziegelrother Vorhang; beide von tieferem Ton. In Reichthum und Leuchtkraft der Farben dem Berliner Bilde ganz nahe, ſteht dieſes Bildniſs im Zauber des Helldunkels, Meiſterſchaft der Durchführung und durch den

unbeſchreiblichen Ausdruck weiblichen Reizes mit dem Louvre-Bilde auf gleicher Stufe.

Zwei andere gröſsere Gemälde, die am Schluſſe von Rembrandt's Thätigkeit ſtehen und in der That den würdigen Abſchluſs einer Künſtlerlaufbahn, wie der eines Rembrandt, bilden, ſind gleichfalls mehrfach herangezogen worden, um einen Einblick in Rembrandt's Familie in ſeinen letzten Jahren zu gewähren. Es ſind dies das Ehepaar im Muſeum van der Hoop zu Amſterdam, unter dem Namen der »Judenbraut« bekannt, und das Familienbildniſs in der Braunſchweiger Galerie. In beiden Bildern hat man von verſchiedenen Seiten und zu verſchiedenen Zeiten die Familie Rembrandt's erkennen wollen. Abgeſehen davon, daſs die Dargeſtellten der beiden Bilder unter ſich keinerlei Aehnlichkeit haben, ſtehen uns ſo zahlreiche Selbſtbildniſſe Rembrandt's aus deſſen letzter Lebenszeit zur Verfügung, daſs wir mit Sicherheit nach denſelben behaupten können: mit Rembrandt hat der Mann weder auf dem einen noch auf dem anderen Bilde eine nur annähernd überzeugende Aehnlichkeit. Obenein iſt der Ehemann auf dem Braunſchweiger Bilde, der noch am erſten verwandte Züge mit Rembrandt's Portrait aufweiſt, etwa um fünfzehn Jahre jünger, wie Rembrandt war, als dieſes Bild entſtand. Auch wiſſen wir jetzt, daſs den Künſtler an ſeinem Lebensabende keineswegs drei liebliche Töchter umgaben, wie den Mann im Braunſchweiger Bilde. Anordnung und Auffaſſung in beiden Gemälden berechtigen uns aber allerdings, die Dargeſtellten in der nächſten Beziehung zu Rembrandt zu ſuchen; und hoffentlich wird die Quellenforſchung in Holland noch einmal die Anhaltspunkte zur Beantwortung dieſer Frage liefern.

Beide Gemälde ſind darin ähnlich angeordnet, daſs auf beiden dunkles, tief bräunlich gefärbtes Buſchwerk den Hintergrund bildet, auf dem ſich die Farben prächtig und

leuchtend abheben. In der Behandlung und Färbung ſind ſich beide Bilder ſehr ähnlich; nur iſt das Amſterdamer Gemälde weit mehr durchgeführt. Die leuchtend kirſchrothen und purpurrothen Stoffe neben gelben, grauen und ſchmutzig-weiſsen Farben und vereinzelten feinen grünen Tönen ſind beiden Bildern gemeinſam; aber im Braunſchweiger Bilde ſind ſie meiſt prima neben einander geſetzt, im Amſterdamer höchſt delicat vertrieben oder ſorgfältig emaillirt. Dem entſpricht auch im erſteren Bilde eine kräftigere Lichtgebung, tieferer Schatten und hellere Lichter gegenüber dem »sfumato« in dem Bilde des Muſeum van der Hoop. Jedes Gemälde iſt in ſeiner Art ein unübertroffenes Meiſterwerk: das eine durch ſeine bis aufs Aeuſſerſte geſteigerte Breite der Primabehandlung, bei welcher ſelbſt Spartel und Borſtpinſel mit benutzt ſind, die andere durch höchſte Delicateſſe in der Durchführung der Hauptfiguren. Auch Ausdruck und Charakteriſtik ſind in beiden Bildern auf gleicher Höhe: das Braunſchweiger Bild athmet die Freude der jungen Kinderſchaar, in der auch die Eltern ſich wieder jung fühlen; das Amſterdamer Bild hat einen ganz eigenthümlich ſchwermüthigen Zauber, der in dem väterlichen Verhältniſs des bejahrten Mannes zu ſeiner jungen Frau oder Braut [1]) und ihrem reizenden Ausdruck züchtiger Weiblichkeit beruht. Auch hat das letztere Bild die tadelloſe Erhaltung vor dem Braunſchweiger voraus.

Rembrandt hat in dieſen beiden Bildern nach jeder Richtung hin geleiſtet, was er zu leiſten vermochte. In den hervorragenden Galerien, in denen die Bilder hängen, ſind ſie ſtets als die Perlen anerkannt geweſen. Zwiſchen

[1]) Oder iſt ſie, wie es dem Alter und Ausdrucke, wenn auch nicht den Geſten entſpricht, eine Braut, die der Vater aus dem elterlichen Hauſe entläſst? Dieſe Auffaſſung liegt der alten Benennung des Bildes zu Grunde.

allen anderen Gemälden leuchten ſie heraus wie ein groſser Blumenſtrauſs oder wie ein Haufen bunter Edelſteine. Zum Laien ſprechen dieſe Köpfe ſo wunderbar lebendig, daſs er nicht weiſs, wie ihm dabei geſchieht, ob ihn gleich die wunderbare Malweiſe fremdartig anmuthet. Und der Künſtler ſteht verwundert grade vor dieſer Technik und ſucht zu entziffern, wie der Meiſter dieſe Farben gemiſcht, und mit welchen Inſtrumenten er dieſe kühnen Farbenklexe auf die Leinwand gebracht haben könne.

VERZEICHNISS

DER

GEMÄLDE REMBRANDT'S

NACH IHREM

DERZEITIGEN AUFBEWAHRUNGSORTE.

HOLLAND.

Amsterdam.

Ryksmuſeum.

1. Die Nachtwache. Auszug der Schützencompagnie des Capitäns Frans Banning Cock aus dem Schützenhauſe. 24 ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1642.
(Kat. Nro. 312.)
2. Die Staalmeeſters. Die fünf Vorſteher der Tuchhalle von Amſterdam in Berathung um einen Tiſch mit rothem Teppich ſitzend. Dahinter der Diener. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1661. (Kat. Nro. 313.)
3. Bildniſs der Wittwe des Admirals Swartenhout. Hoch bejahrt, im Lehnſtuhl ſitzend, die Hände im Schooſs über einem Taſchentuch zuſammengelegt; in ſchwarzer, pelzgefütterter Tracht. Knieſtück. Um 1641/43.
(Kat. Nro. 314a.)

Muſeum van der Hoop.

4. Die Judenbraut. Ein ältlicher Mann in ſchmutzig gelbem Koſtüm umfaſst ein junges Mädchen in kirſchrothem Kleid und reichem Schmuck. Im Grund dunkles Gebüſch. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 16.. Um 1665/68.
5. Die Anatomie des Dr. Deyman. Neben dem verkürzt geſehenen Cadaver auf dem Secirtiſch ſteht links ein Diener mit einer Schaale. Hinter dem Leichnam der docirende Profeſſor. Bruchſtück des 1656 für die Chirurgengilde gemalten Bildes. Kürzlich durch Pa-

trioten in England erworben und dem Mufeum überwiefen.

Ihr. J. P. Six.

6. Bildnifs des Jan Six van Vromade, Bürgermeifters von Amfterdam. Stehend; in grauem Rock und fchmutzig-rothem Mantel; mit breitem Hut. Knieftück. Um 1658/60.
7. Bildnifs der Mutter des Jan Six. Im Lehnftuhl. In fchwarzer, pelzgefütterter Tracht. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1643.
8. Bildnifs des Ephraim Bonus. Kleines Knieftück; der Radirung vom Jahre 1647 gleichend (Bl. 172).
9. Jofeph erzählt feine Träume. Grau in grau gemalte Skizze. Bez. Rembrandt f. 163.; um 1633.

Haag.

Königl. Galerie im Mauritshuis.

10. Darftellung im Tempel. Simeon hält knieend das Kind in feinem Arm, umgeben von Jofeph, Maria und Andächtigen. Kleine Figuren in weiter Tempelhalle. Bez. RL 1631. (Kat. Nro. 114.)
11. Die Anatomie des Profeffor Tulp. Nicolaus Tulp demonftrirt feinen Zuhörern, fieben an der Zahl, an einem vor ihm liegenden Leichnam. Knieftück. Bez. Rembrandt fc. 1632. (Kat. Nro. 115.)
12. Sufanna im Bade. An einem Wafferbaffin fitzend, erfchreckt zur Seite fehend, wo im Gebüfch ein Greifenkopf fichtbar wird. Kleine Figur. Bez. Rembrant f. 1637. (Kat. Nro. 116.)
13. Selbftbildnifs. Faft von vorn. Mit eiferner Halskraufe; baarhaupt. Bruftbild ohne Hände. Halblebensgrofs. Um 1630. (Kat. Nro. 117.)
14. Selbftbildnifs. In dunklem Mantel, eiferner Halskraufe, purpurrothem Barett mit Federn. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. Um 1634. (Kat. Nro. 118.)

Prinz Heinrich der Niederlande.

15. Selbſtbildniſs. Mit rothem Barett und goldener Kette auf der Bruſt. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1643. Aus der Galerie des Königs Wilhelm von Holland erworben.

Baron Steengracht van Duivenvoorde.

16. Bathſeba im Bade. Nackt auf einem bräunlichen Mantel ſitzend, im Begriff ſich mit Hilfe von zwei Dienerinnen anzukleiden. Im Grunde phantaſtiſches Schloſs. Kleine Figur. Bez. Rembrandt f. 1643.

Jhr. Quarles van Ufford.

17. Bildniſs eines geharniſchten Kriegers. Stehend, halbe Figur. Bez. RL van Ryn 1632.

Rotterdam.

Muſeum Boymans.

18. De Eendracht van't Land. Allegoriſche Darſtellung auf den Frieden von Münſter. Zahlreiche kleine Figuren; braun in braun gemalt. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 241.)

Utrecht.

Jhr. van Weede van Dyckveld.

19. Bildniſs einer jungen Frau. Stehend; in ſchwarzer Tracht und in Perlenſchmuck, einen Fächer in der Linken. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1639.

BELGIEN.

Brüffel.

Königl. Gemäldegalerie.

20. Bildnifs eines Mannes in jüngeren Jahren. An einer Fenfterbrüftung ftehend, auf welcher der rechte Arm ruht; ganz in Schwarz mit breitem Hut. Halbe Figur. Gegenftück der »Dame mit dem Fächer« im Buckingham Palace. Bez. Rembrandt f. 1641. (Kat. Nro. 277.)

Herzog von Arenberg.

21. Tobias heilt feinen Vater. In einem holländifchen Zimmer mit Treppe. Rechts zwei andere Figuren. Klein. Bez. Rembrandt f. 1636.

M. Alphonfe Allard.

22. Männliches Bildnifs, irrthümlich Admiral Tromp benannt. Stehend, ganz von vorn. Etwa 58 Jahre alt. In rothem, eng anliegenden Rock, über dem ein brauner Pelz mit gelbem Befatz liegt; Barett. Auf der Bruft eine kleine filberne Pfeife. Knieftück. Um 1658.

M. le Comte Ferd. d'Oultremont.

23. Bildnifs eines bejahrten Mannes. Knieftück. Um 1665.

24. Bildnifs einer bejahrten Frau. Gegenftück des vorigen Bildes.

M. Antoine Danfaert.

25. Männliches Bildnifs. Bruftbild. Oval. Um 1630/31.

DEUTSCHLAND.

Anholt.

Graf Salm.

26. Diana, mit ihren Nymphen im Bade, entdeckt den Fehltritt der Calliſto. In der Ferne Actaeon. Kleine Figuren in Landſchaft. Bez. Rembrandt f. 1635.

Aſchaffenburg.

Königl. Gemäldegalerie.

27. Chriſtus als Ecce homo. Ganz von vorn; ſtehend, in einem weiſsen Gewand, das die Bruſt etwas offen läſst. Bruſtbild; oben abgerundet. Bez. Rembrandt f. 1661.

Berlin.

Königl. Gemäldegalerie.

28. Simſon bedroht ſeinen Schwiegervater, der ihm ſeine Frau vorenthält. Vor der geſchloſſenen Hausthür, die Fauſt gegen den Schwiegervater ballend, der aus einem Fenſter ſchaut; hinter Simſon zwei Mohren, die Schleppe ſeines Mantels tragend. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 163. Wahrſcheinlich von 1635. (Kat. Nr. 802.)

29. Moſes im Begriff die Geſetzestafeln zu zerſchmettern, die er in beiden Händen über den Kopf erhoben hat. In weiſsem Rock mit rother Binde und braunem Mantel. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1659. (Kat. Nro. 811.)

30. Jacob ringt mit dem Engel, welcher, mit einem langen weiſsen Gewande bekleidet, im Begriff iſt, ihm die Hüfte auszurecken. Bis zu den Knieen (urſprünglich wahrſcheinlich in ganzen Figuren). Bez. Rembrandt f. 1659. (Kat. Nro. 828.)

31. Raub der Proſerpina. Pluto, im Begriff auf ſeinem Dreigeſpann von Rappen mit der geraubten Proſerpina in die Fluthen zu tauchen. Hinter dem Wagen die jammernden Gefährtinnen der Proſerpina. Kleine Figuren. Um 1632. (Kat. Nro. 823.)

32. Judith(?). Junge blondhaarige Frau, in rothem Sammetmantel über blauem Brokatkleid, neben einem Tiſch ſitzend, worauf Inſtrumente, Bücher und Waffen. Andere Waffen an der Wand. Ganze Figur von etwa drittel Lebensgröſse. Um 1632. (Kat. Nro. 828C.)

33. Der Geldwechsler. In ſeiner Wechſelſtube prüft ein Alter am Tiſche, worauf Bücher und Geld, ein Geldſtück am Kerzenlichte. Halbe Figur in etwa viertel Lebensgröſse. Bez. RH 1627. (Kat. Nro. 828D.)

34. Die Frau des Tobias mit der Ziege. Der blinde Tobias verweiſt ſeiner Frau den Diebſtahl der Ziege, die er am Meckern erkannt hat. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nro. 805.)

35. Der Traum Joſeph's. Die hl. Familie in einem Stalle ſchlafend; der Engel naht ſich Joſeph. Bez. Rembrandt f. 1645. Gegenſtück von 34. (Kat. Nro. 806.)

36. Selbſtbildniſs. Gradausblickend; in flachem breitem Hut mit grüner Feder und grauem Mantel, mit Halskragen und goldener Kette darüber. Bruſtbild ohne Hände. Um 1634/35. (Kat. Nr. 808.)

37. Selbſtbildniſs. Gradaus blickend; mit keimendem Schnurrbart. In kleinem Barett, bräunlichem Mantel mit Pelzkragen und grünlichem Halstuch. Bruſtbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 810.)

38. Rembrandt's Gattin Saskia. Gradaus blickend; mit bloſsem Hals. In hoher Pelzmütze mit Perlenband, reicher Tracht und Schmuck. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1643. (Kat. Nro. 812.)

39. Bildniſs eines Rabbiners. Von vorn. In einem Seſſel, auf deſſen Lehne der rechte Arm ruht. Mit breitem Barett und dunklem, pelzgefüttertem Mantel. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nr. 828A.)

40. Bildniſs einer jungen Frau, zum Fenſter hinausſchauend. Die ſchwarzen Haare in goldenem Haarnetz; in rothem Kleide, das den Hals offen läſst. Halbe Figur. Um 1665. (Kat. Nro. 828B.)

Königl. Schloſs.

41. Simſon ſeines Haarſchmucks beraubt. Neben einem Himmelbett im Schooſse der Dalila ſchlafend, die ihm die Haare abzuſchneiden im Begriffe iſt. Zwei Philiſter ſchleichen von hinten heran. Kleine, ganze Figuren. Bez. RL 1628.

Herr A. von Carſtanjen.

42. Bildniſs des J. C. Sylvius. Hochbejahrt; nach links, gradaus blickend; in kurzem weiſsem Vollbart. In einem Seſſel, auf deſſen Lehnen ſeine Arme ruhen. In dunklem, pelzgefüttertem Mantel. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1645.

43. Selbſtbildniſs. Vor der Büſte eines römiſchen Kaiſers ſtehend und lachend zum Beſchauer herausblickend. In heller Mütze, gelbem Shawl und dunklem Rock. Halbe Figur ohne Hände. Bez. Rembrandt. Um 1665/67.

44. Chriſtus an der Marterſäule. Kleine, ganze Figur. Studie. — 1881 in der Vente Beurnonville zu Paris erworben. Um 1646.

Herr Otto Pein.

45. Petrus unter den Knechten des Hohenprieſters. An einem offenen Feuer zwiſchen Söldnern kauernd; hinten andere Figuren bei Kerzenlicht. Acht ganz kleine Figuren. Bez. RL 1628.

Braunfchweig.

Herzogl. Gemäldegalerie.

46. Chriftus erfcheint der Maria, die vor ihm kniet, im Leichentuche. Bei Nacht; im Grunde die Grabeshöhle und hohe Bäume. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1651. (Kat. Nro. 518.)
47. Lefender Jüngling. Im Studirzimmer am Tifche fitzend. Ganz in Schwarz. Ein Bücherbrett im Grunde. Kleine ganze Figur. Bez. R. f. 1..3 (1633). (Kat. Nro. 519.)
48. Bergige Landfchaft bei Gewitter. Ein greller Sonnenblick fällt durch dunkle Wolken auf eine Höhe, von der ein Waffer durch einen Bogen herabfällt, um ruhig in der Ebene weiterzufliefsen. Am Fluffe Häufer und kleine Staffage. Bez. Rembrandt f. (Um 1640.) (Kat. Nro. 688.)
49. Selbftbildnifs. In Barett, bläulichem Rock und braunem Mantel; ein Schwert in der Hand. Bruftbild. Um 1633. (Kat. Nro. 134.)
50. Familienbildnifs. Die junge Gattin zur Rechten, fitzend, in rothem Kleide, ihr jüngftes Töchterchen auf dem Schoofse. Neben ihr fteht links der Gatte, ganz in Schwarz, und zwei junge Töchter, von denen die eine einen Korb mit Blumen hält. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. Um 1668/69. (Kat. Nro. 130.)
51. Männliches Bildnifs. Etwa 36 Jahre alt; in kurzem kaftanienbraunem Haar und Bart. In fchwarzem Rock und Steinkragen. Bruftbild ohne Hände; oval. Bez. Rembrandt f. 1632. (Kat. Nro. 131.)
52. Bildnifs einer jungen Frau, Gattin des Vorgenannten. In fchwarzer Tracht und weifser anliegender Mütze. Bruftbild ohne Hände; oval. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 132.)
53. Bildnifs eines Mannes in Rüftung. Mit kurzem grauem Vollbart. In Helm mit rothem Bufch und Panzer;

ein Schwert in der Hand. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1638[1]).

Carlsruhe.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.

54. Selbſtportrait. Ganz von vorn; in braunem Barett und tief rothem Mantel; Ringe in den Ohren. Bruſtbild ohne Hände. Unfertig. Um 1645.

Caſſel.

Königl. Gemäldegalerie.

55. Jacob ſegnet ſeine Enkel Ephraim und Manaſſe. Im Bette zum Segnen ſich aufrichtend; zur Seite ſtehen Joſeph und Aſnath. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1656. (Kat. Nro. 367.)
56. Die hl. Familie. Am Kaminfeuer ſitzt Maria, das weinende Kind beruhigend; im Grunde Joſeph, Holz ſpaltend. In einem gemalten Rahmen, vor dem ein Vorhang zurückgezogen iſt. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1646. (Kat. Nro. 366.)
57. Holländiſche Winterlandſchaft. Auf der Eisfläche eines Fluſſes bewegen ſich einige Schlittſchuhläufer. Bez. Rembrandt f. 1646. (Kat. Nro. 368.)
58. Landſchaft mit der Ruine. Auf glühenden Abendhimmel heben ſich Ruinen auf der Höhe ab; vorn eine ſteinerne Brücke, über die der Weg zu einer Windmühle führt. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 372.)
59. Selbſtportrait. Etwa zwanzigjährig, mit ſtruffem Haar. Kopf unter Lebensgröſse. Um 1627. (Kat. Nro. 361.)
60. Selbſtportrait. Ganz von vorn. Hinter einer Brüſtung; in Sturmhaube und eiſerner Halskrauſe über braunem Mantel. Achteckig. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 357.)

---

[1]) Die »Grablegung« und »Beſchneidung«, welche auch jetzt noch in der Galerie als Originalwerke Rembrandt's gehen, ſind Copieen der für Prinz Friedrich Heinrich gemalten Compoſitionen (vergl. München).

61. Selbſtportrait. Im Zimmer neben einer Thür ſtehend; den rechten Arm auf ein Poſtament gelehnt. Ganz in Schwarz; einen breiten Hut auf dem Kopfe. Ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1639. (Kat. Nro. 364; früher fälſchlich Jan Six genannt.)

62. Selbſtportrait. Von vorn; in braunem Rock und kleinem Barett; eine goldene Kette auf der Bruſt. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 165. Um 1659. (Kat. Nro. 360.)

63. Bildnifs der Saskia van Ulenburgh. Im Profil, ſtehend. In reicher Tracht und purpurgefüttertem Hut mit weifser Feder. Halbe Figur. Um 1633/34. (Kat. Nro. 356.)

64. Bildnifs einer jungen Frau. Ganz von vorn; Nelken in der Rechten haltend. In grünlichem Kleid und dunklem pelzbeſetztem Mantel; mit reichem Schmuck. Bruſtbild. Um 1635/36. (Kat. Nro. 347.)

65. Bildnifs des Schreibmeiſters L. W. Coppenol (?). Vor ſeinem Arbeitstiſche ſitzend, im Begriff die Feder zu ſchneiden. Ganz in Schwarz. Bis zu den Knieen. Bez. RL van Ryn. Um 1632. (Kat. Nro. 358.)

66. Bildnifs des Poeten Jan Krul. Stehend, in hohem Hut und ſchwarzem ſeidenen Rock; in der Linken einen Handſchuh. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 351.)

67. Bildnifs des Nicolaas Bruyninck. Im Begriff ſich vom Lehnſtuhle zu erheben. Mit langem lockigem Haar; in ſchwärzlicher Tracht. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1658. (Kat. Nro. 359.)

68. Bildnifs eines Architekten. Graumelirtes Haar und Vollbart. Vor einem Tiſche ſitzend und ſein Haupt auf die Rechte, in der er die Feder hält, aufſtützend, während die Linke ein Winkelmafs hält. In hellem Fuchspelz. Bis zu den Knieen. Bez. Rembr. 1656 (theilweiſe oder ganz gefälſcht). (Kat. Nro. 350.)

69. Bildnifs eines geharniſchten Mannes. Mit ſtruffem graulichem Haar und Bart; in vollem Panzer ſich an ſeine

Lanze lehnend. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1655. (Kat. Nro. 370.)

70. Bildniſs eines alten Mannes. Von vorn; in dunklem Barett und Rock, auf der Bruſt ein Kreuz an goldener Kette. Bruſtbild ohne Hände. Achteckig. Bez. RL 1630. (Kat. Nro. 347.)

71. Bildniſs eines alten Mannes. Von vorn; mit ſtruffem grauem Haar; in dunklem Rock mit goldener Kette darüber. Bruſtbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn f. 1632. (Kat. Nro. 355.)

72. Bildniſs eines alten Mannes. Von vorn; Niederblickend. Das volle Licht fällt auf ſein kahles Haupt. In dunklem Rock. Bruſtbild ohne Hände. Bez. RL 1632. (Kat. Nro. 365.)

73. Studienkopf eines Mannes in mittleren Jahren. Mit Vollbart; faſt von vorn. In dunklem Rock und Pelzmütze. Kaum halb lebensgroſs. Um 1655/57. (Kat. Nro. 363.)

74. Studienkopf eines ältlichen Mannes. Faſt im Profil; baarhäuptig; in dunklem Rock. Gegenſtück des Vorigen. Um 1655/57. (Kat. Nro. 362) [1]).

Darmſtadt.

Groſsherzogl. Gemäldegalerie.

75. Chriſtus am Marterpfahl. Während ein Scherge die Füſse des bis auf einen Schurz entkleideten Chriſtus an den Pfahl kettet, ſchickt ſich ein zweiter Scherge an, denſelben am Pfahl hochzuziehen. Ganze Figuren

---

[1]) Das en face geſehene Bruſtbild eines graubärtigen alten Mannes (Nro. 349 des Kat.) ſcheint mir zweifelhaft. Der Bürgerfähnrich (Nro. 371) iſt eine Copie nach dem Bilde bei der Baronin James Rothſchild in Paris; Simſon's Blendung (Nro. 369) iſt Copie nach dem Original bei Graf Schönborn in Wien; das Bildniſs eines ſitzenden Greiſes, der ſich auf ſeinen Stock lehnt (Nro. 382) nach dem ſogen. Manaſſeh ben Israel in der Ermitage. Die Benennungen der letzteren Bilder hat Dr. Eiſenmann in dem revidirten Verzeichniſs ſchon richtig geſtellt.

in etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1668. (Kat. Nro. 347) [1]).

Dresden.

Königl. Gemäldegalerie.

76. Das Opfer Manoahs. Manoah und fein Weib knieend neben dem Opferfeuer, während der Engel, der ihnen die Geburt Simeons verkündete, fortfchwebt. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1641. (Kat. Nro. 1316.)
77. Simfon's Hochzeit. An der Hochzeitstafel, in deren Mitte die Braut fitzt, giebt Simfon den Gäften Räthfel auf. Ganze Figuren, etwa in drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1638. (Kat. Nro. 1313.)
78. Die Grablegung Chrifti. Schulcopie nach dem Original in der Münchener Pinakothek; von Rembrandt theilweife übergangen. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1653. (Kat. Nro. 1320.)
79. Der Raub des Ganymed. Der Adler trägt den fchreienden Buben, den er an den Armen gepackt hat, in die Lüfte. Unten in düfterer Landfchaft ein Haus. Ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 1312.)
80. Der Jäger mit der Rohrdommel. Ein junger Mann in braunem Koftüm, im Begriff eine Rohrdommel vorn an einen Haken zu hängen. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1639. (Kat. Nro. 1314.)
81. Selbftbildnifs. In der Linken ein Buch haltend, in dem er zu zeichnen im Begriff fteht. In Barett und dunklem Rock. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1657. (Kat. Nro. 1322.)
82. Doppelbildnifs des Künftlers und feiner Gattin Saskia van Ulenburgh. Vor dem Frühftückstifche fitzend,

---

[1]) Das Rembrandt zugefchriebene angebliche Bildnifs der Saskia van Ulenburgh (Kat. Nro. 348) ift eine franzöfifche Nachahmung des vorigen Jahrhunderts nach dem berühmten Caffeler Bildnifs der Saskia.

feine Gattin auf dem Schoofse und in der Rechten das Champagnerglas fchwingend. Beide fich zum Befchauer umwendend. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt fec. Um 1635/36. (Kat. Nro. 1321.)

83. Bildnifs der Saskia van Ulenburgh, als Braut des Künftlers. Von der Seite, fich lachend umwendend. In breitem rothen Hut und blauem Kleid; die Rechte auf der Bruft. Bruftbild. Bez. Rembrandt ft. 1633.) (Kat. Nro. 1310.)

84. Bildnifs der Saskia van Ulenburgh, Gattin des Künftlers. Stehend; die Linke auf die Bruft legend, mit der Rechten eine Nelke herausreichend. Faft bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1641. (Kat. Nro. 1315.)

85. Bildnifs des Willem Burggraaf von Rotterdam. Etwa 35 Jahre alt; faft von vorn. In fchwarzem Rock und flachem Spitzenkragen. Bruftbild. Bez. Rembrandt fct. 1633. — Das Gegenftück, Bildnifs der Gattin, im Städel'fchen Mufeum zu Frankfurt. (Kat. Nro. 1311.)

86. Bildnifs eines jungen Mannes. In dunkler Mütze mit Feder, eifernem Halskragen und dunkelbraunem Mantel. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1643. (Kat. Nro. 1318.)

87. Bildnifs eines älteren Mannes. In grauem Vollbart; die Rechte auf dem Stockgriff. Mit kleinem Barett und dunklem Mantel, die im vorigen Jahrhundert übermalt find. Bis zu den Knieen. Um 1645. (Kat. Nro. 1324.)

88. Bildnifs eines älteren Mannes. In den Stuhl fich zurücklehnend; mit Pelzmütze und dunklem Rock. Halbe Figur. Um 1656. (Kat. Nro. 1327.)

89. Bildnifs eines Mannes mit grofsem Vollbart. Ganz von vorn. Mit breitem fchwarzem Barett und dunklem Rocke. Bruftbild ohne Hände; etwas über Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 1319.)

90. Bildnifs eines bejahrten Mannes. Faft im Profil, mit kurzem grauen Vollbart. In breitem Barett mit Perlenfchnur und graulichem Mantel. Halbe Figur. Um 1665/67. (Kat. Nro. 1323.)

91. Die Goldwägerin. Eine alte Frau, hinter einem Tifche fitzend, im Begriff ein Goldftück abzuwägen. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1643. Irrthümlich gewöhnlich Rembrandt's Mutter genannt [1]). (Kat. Nro. 1317.)

Frankfurt a. M.

Gemäldegalerie des Städel'fchen Inftitutes.

92. David vor Saul Harfe fpielend. König Saul in dumpfem Hinbrüten auf einer Erhöhung fitzend, von der rechts David fteht. Ganze Figuren in etwa viertel Lebensgröfse. Um 1632. — Sal. Koninck genannt. (Kat. Nro. 183.)

93. Bildnifs der Margaretha van Bilderdyk, Gemahlin des Willem Burggraaf. Faft von vorn; in dunkler Tracht. Bruftbild. Bez. Rembrandt fct. 1633. Gegenftück des Bildniffes ihres Gatten in Dresden. (Kat. Nro. 182.)

94. Bildnifs einer jungen Frau in reicher Tracht. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1635. (Nicht ausgeftellt.) [2]).

Gotha.

Herzogl. Gemäldegalerie.

95. Selbftbildnifs. Faft im Profil; neugierig herausblickend. Mit ftruffem Haar, dunklem Rock und fchlaffem Kragen. Kleines Bruftbild ohne Hände. Bez. RL 1629. (Kat. Nro. 62.)

---

[1]) Die unter dem Namen »Rembrandt's Mühle« bekannte Landfchaft (Kat. Nro. 1328) ift von einem Schüler Rembrandt's, vielleicht von A. de Gelder; das Bruftbild eines graubärtigen Alten (Kat. Nro. 1326) wahrfcheinlich von Sal. de Koninck; und das Bildnifs Rembrandt's (Kat. Nro. 1325) eine Copie oder Nachahmung deffelben, vielleicht von G. Flinck.

[2]) Das grofse Gemälde, das »Gleichnifs von den Arbeitern im Weinberge« darftellend (Kat. Nr. 7), welches die falfche Inschrift Rembrandt f. 1656 trägt, ift kein Werk von Rembrandt's Hand.

96. Bildniſs eines jungen Mannes. In ſchwarzem Rock, breitem Hut und anliegendem Steinkragen. Bruſtbild. Bez. RL. Um 1632. (Kat. Nro. 61.)

Hamburg.

Herr Conſul Weber.

97. Darſtellung im Tempel. Maria und Joſeph andächtig vor Simeon knieend, der das Chriſtkind in ſeinen Armen hält. Ueber der Gruppe die Prophetin Hanna ſegnend. Ganze Figuren in etwa viertel Lebensgröſse. Bez. Rembrandt. Um 1628.

98. Männliches Bildniſs. Etwa dreiſsig Jahre alt; mit langem braunen Haar. Im Blick rechts, zum Bilde herausſchauend. Mit dunklem Barett, in braunem Rock und roth gefüttertem Mantel. Bruſtbild in halber Lebensgröſse. Bez. Rembrandt f. 1659.

Herr Joh. Weſſelhoeft.

99. Bildniſs des Maurits Huygens. In ſchwarzer Tracht, Hut und weiſsem Kragen. Bruſtbild unter Lebensgröſse. Bez. RL 1632.

Innsbruck.

Galerie des Ferdinandeums.

100. Bruſtbild eines Alten, der »Jude Philon« genannt. In pelzgefüttertem, dunklem Mantel und tiefblauem Turban. Kleines Bruſtbild ohne Hände. Bez. RL 1630.

Leipzig.

Städtiſches Muſeum.

101. Selbſtbildniſs. Ganz von vorn; in breitem ſchwarzen Barett, das den gröſsten Theil des Kopfes beſchattet, ſchwarzem Rock, rother Unterjacke und kleinem weiſsen Kragen. Studie. Kleines Bruſtbild ohne Hände. Um 1652/54. (Kat. Nro. 347.)

Metz.

Städtiſches Muſeum.

102. Bildniſs eines Greiſes. Faſt von vorn. Mit ſtruffem

Bart. In dunkelbraunem Rock, mit fchmaler goldener Kette und fchwarzer Kappe. Oval. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 103.)

München.

Alte Pinakothek.

103. Heilige Familie. Maria fitzend, das fchlafende Kind in heller Pelzdecke auf dem Schoofse. Jofeph, über die Wiege gelehnt, zufchauend. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1631.

104. Opfer Ifaaks. Der Engel hält die Hand Abrahams zurück, der den nackten Sohn mit der Linken auf dem Scheiterhaufen feflhält. In der Ferne Landfchaft. Bez. Rembrandt verändert en over gefchildert 1636. — Atelierbild, von Rembrandt retouchirt.

105. Anbetung der Hirten. Maria vor dem Chriftkind fitzend, das Jofeph mit der Laterne beleuchtet und die Hirten ftaunend umgeben. Ganze, kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1646. (Kat. Nro. 848.)

106. Kreuzesaufrichtung. Die Kriegsknechte bei hereinbrechender Nacht befchäftigt, das Kreuz mit dem Heiland in die Höhe zu richten. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1633. — Mit den folgenden Bildern 1633 durch Prinz Friedrich Heinrich beftellt. (Kat. Nro. 850.)

107. Kreuzabnahme. Jofeph von Arimatia und vier andere Männer im Begriff den Leichnam herabzunehmen, während Magdalena, Johannes und andere Jünger fich um die ohnmächtige Maria bemühen. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1633. (Kat. Nro. 849.)

108. Grablegung. In einem Grabgewölbe mit Ausblick auf Abendhimmel laffen Nicodemus und Jofeph von Arimatia bei Licht den Leichnam ins Grab legen. Zur Seite die hl. Frauen klagend. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1636/38. (Kat. Nro. 852.)

109. Auferftehung Chrifti. Ein Engel hebt den Deckel vom Sarkophag, aus dem fich Chriftus ftrahlend er-

hebt; die Wächter erſchreckt auseinander laufend. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1636/38. (Kat. Nro. 851.)

110. Himmelfahrt Chriſti. Chriſtus, in weiſsem Gewande, von Engeln auf Wolken gen Himmel getragen. Unten die Jünger ſtaunend und in Andacht. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1635/36. (Kat. Nro. 847.)

111. Der Rabbiner. Bruſtbild im Profil. Mit grauem Bart. In weiſsem goldgeſtickten Mantel und grünem Rock und weiſsem Turban mit Perlen. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 195.)[1].

112. Bildniſs eines jungen Mannes; dem jüngeren Haaring gleichend. Sitzend; auf dem Knie eine Schreibmappe; in der Rechten die Feder. In rothem Untergewand und rothgelbem Ueberwurf. Halbe Figur. Um 1656. — Kürzlich aus der Schleiſsheimer Galerie (Nro. 260) übernommen, wo es Eeckhout benannt war; jetzt C. Fabritius zugeſchrieben.

Nordkirchen.

Graf Eſterhazy.

113. Kopf eines lachenden Jünglings. Faſt von vorn; mit ſpärlichem Kinnbart. In dunkler Mütze und Rock, mit kleinem weiſsem Kragen. Bez. RL. Um 1629/30.

Nürnberg.

Germaniſches Muſeum.

114. Selbſtbildniſs. Gradaus blickend; mit lockigem Haar. In dunklem Rock, eiſerner Halskrauſe und kleinem weiſsen Kragen. Bruſtbild ohne Hände. Unter Lebensgröſse. Bez. RL f.

---

[1]) Das Bildniſs Rembrandt's (Kat. Nro. 196) halte ich für eine Nachahmung aus neuerer Zeit; ebenſo die kleine Landſchaft (Kat. Nro. 860). Die Verſtoſsung der Hagar (Kat. Nro. 882) iſt von der Hand des J. de Wet; die G. Flinck und ſeine Gattin benannten Bildniſſe (Kat. Nro. 323 und 329) wahrſcheinlich von G. Flinck.

Oldenburg.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.

115. Bildnifs von Rembrandt's Mutter. Die Prophetin Hanna genannt. Sitzend; über die Bibel gebeugt, in der fie lieft. In goldgeftickter Haube und matt purpurrothem Mantel. Bis zu den Knieen. Bez. RL 1631. — Aus der Galerie Schönborn-Pommersfelden erworben. (Kat. Nro. 166.)

116. Bildnifs eines alten Mannes. Mit langem grauen Bart und ftruffem Haar. In dunklem Rock. Bruftbild. Bez. RL van Ryn f. 1632. (Kat. Nro. 167.)

117. Landfchaft. Vorn am Zufammenfluls zweier Flüffe ein Gehöft mit Schuppen. Auf der Landzunge des jenfeitigen Ufers eine Gruppe von Bäumen in hellem Sonnenlicht; im Mittelgrunde eine breite Steinbrücke. Hügelige Ferne. Um 1645. (Kat. Nro. 169.)[1]).

Prag.

Galerie der Kunftfreunde.

118. Vertumnus und Pomona. Pomona in breitem Strohhut und reicher Tracht, in den übereinander gelegten Händen eine Orange haltend; Vertumnus in Geftalt einer alten Frau, mit purpurrothem Kopftuch, der Pomona zuredend. Halbe Figuren. Bez. Rembrandt f. 1649. (Kat VIII, 5.)

Galerie des Grafen Noftitz.

119. Bildnifs eines alten Mannes. Vor einem teppichbedeckten Tifche mit Globus und Büchern. In pelzgefüttertem fchwarzen Mantel, goldener Kette und violettem Barett. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. Um 1635. (Kat. Nro. 269.)[2]).

---

[1]) Das kleine Bild, den Engel bei Tobias darftellend (Kat. Nro. 168) halte ich nicht für Rembrandt; jedenfalls ift es kein Gegenftück des Berliner Bildchens aus der Tobiasfage, da es ganz andere Dimenfionen hat.

[2]) Das Bruftbild eines Mannes mit dunklem Haar und Bart, ein Käppchen auf dem Kopfe (Kat. Nro. 252) ift in den Privatzimmern aufgeftellt und daher dem Publicum unzugänglich.

Schwerin.

Groſsherzogl. Gemäldegalerie.

120. Bildniſs eines Greiſes. Niederblickend, nach links. Mit grauem Haar; in hellbraunem Mantel. Bruſtbild ohne Hände. Bez. RL. Um 1630. (Kat. Nro. 854.)

121. Bildniſs eines Greiſes. Vornüber gebeugt; mit weiſsem Vollbart und ſpärlichem Haar. In einem Mantel von Goldbrokat. Bruſtbild ohne Hände. Um 1656. — Bisher Ribera benannt. (Kat. Nro. 855.)

Stuttgart.

Königl. Gemäldegalerie.

122. Paulus im Gefängniſs. Inmitten von Büchern ſitzend und über einen Brief nachſinnend, den er niederzuſchreiben im Begriff ſteht. Neben ihm das Schwert. Ganze Figur, in etwa drittel Lebensgröſse. Bez. Rembrandt fecit und R. f. 1627. — Aus der Galerie Schönborn-Pommersfelden erworben. (Kat. Nro. 275.)

Wien.

Kaiſerl. Galerie des Belvedere.

123. Der Apoſtel Paulus. Als kräftiger Greis mit weiſsem Vollbart. Vor ſeinem Schreibtiſche, nach rechts; ſich zum Beſchauer wendend. Auf dem Tiſche Bücher; daneben lehnt das Schwert. Knieſtück. Früher angeblich bez. Rembrandt f. 1636. (Kat. Niederl. I. 28.)

124. Selbſtbildniſs. Stehend; faſt von vorn. In ſchwarzem Barett und dunkelbraunem Hausrock, von einer Binde zuſammengehalten, in welche er beide Hände geſteckt hat. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1658. (Kat. Niederl. I. 42.)

125. Selbſtbildniſs. Von vorn; in ſchwarzem Barett und braunrothem Rock. Bruſtbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. Um 1666/68. (Kat. Niederl. I. 45.)

126. Bildniſs von Rembrandt's Mutter. Von vorn; ſtehend,

die Hände über der Krücke des Stockes zufammengelegt. In fchwarzem, pelzgefüttertem Mantel und bräunlich-violettem Kopftuch. In ovaler gemalter Einrahmung. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1639. (Kat. Niederl. I. 39.)

127. Bildnifs eines Mannes in mittleren Jahren. Sitzend; mit der Handbewegung feine Rede bekräftigend. In fchwarzem Koftüm mit breitem Steinkragen. Halbe Figur. Um 1632. (Kat. Niederl. I, 38.)

128. Bildnifs einer Frau, Gattin des Vorgenannten. Sitzend, in Schwarz, mit weifsem Steinkragen. Um 1632. (Kat. Niederl. I. 40.)

129. Bildnifs eines fingenden Jünglings, vielleicht des Titus van Ryn. Sitzend, nach rechts; in beiden Händen ein Buch, worin er lieft. Ein fchwarzes Barett auf den dunkelblonden Locken; in dunkelbraunem Rock. Halbe Figur. Um 1658. (Kat. Niederl. I. 41.) [1]).

K. K. Akademie der Künfte.

130. Bildnifs einer jungen Dame. Sitzend. Ganz in Schwarz; mit fchmalem weifsen Steinkragen und kleiner Mütze. Halbe Figur. Bez. RL van Ryn 1632. (Kat. Nro. 444.)

Fürft Liechtenftein.

131. Selbftbildnifs. Stehend, nach links. In federgefchmücktem Barett und mit dunkelviolettem Mantel. Faft halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 174.)

132. Männliches Bildnifs. Nach rechts, gradausblickend. In dichtem welligen Haar und kleinem Schnurrbart. Mit Halskraufe und doppelter goldener Kette. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1636.

---

[1]) Das Bildnifs eines Jünglings, in einem Blumenkranz von D. Seghers (I. 43), fcheint mir von Livens' Hand, der bekanntlich lange in Antwerpen lebte. Das Bildnifs eines ftehenden Jünglings (I. 36), bez. R. Gherw...., ift wahrfcheinlich von Gherard de Wet.

133. Weibliches Bildniſs, Gattin des Vorgenannten. Im dichten und kurzen welligen Haar eine Feder; mit offenem Hals. Faſt von vorn. Die Linke auf die Bruſt legend; in reichem Perlenſchmuck. Bez. Rembrandt f. 1636. — Nebſt dem Gegenſtück 1882 von der Marcheſe Incontri in Florenz erworben.

Graf Schönborn.

134. Blendung Simſon's. Ein Philiſter im Begriff Simſon, der im Ringen mit einem anderen zu Boden geſtürzt iſt, den Dolch ins Auge zu ſtoſsen. Drei Philiſter ihn feſſelnd oder mit Waffen bedrohend. Delila mit den abgeſchnittenen Haaren Simſon's zur Thüre fliehend. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1636.

Graf Lanckoronki.

135. Die »Judenbraut«. Junges Mädchen am Fenſter ſtehend, auf deſſen Brüſtung ſie beide Hände legt. Ganz von vorn; mit langem offenen Haar. In breitem ſammetgefütterten Barett; in reichem phantaſtiſchen Koſtüm und Schmuck. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1641.

136. Der »Vater der Judenbraut«. Ein greiſer Mann, an einem Tiſche ſchreibend. Faſt im Profil; in dunklem Mantel und Barett. Gegenſtück des vorigen Bildes. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1641.

ENGLAND.

Althorp.

Earl Spencer.

137. Die Beſchneidung. In etwa fünfzehn kleinen Figuren. Anſcheinend unfertig. (Nach Smith bez. Rembrandt f. 1661.)

138. Portrait eines Knaben (angeblich Wilhelm's III.). In grauem Gewand und ſchwarzem Hut mit bunten Federn. Halbe Figur. — Anſcheinend unfertig. Um 1658 bis 1660.

Ashridge Park.

Earl Brownlow.

139. Männnliches Bildniſs. Bez. Rembrandt f. 1653.

Baſildon Park.

Mrs. Morrifon.

140. Bildniſs einer jungen Dame. Sitzend, faſt von vorn. Der rechte Arm auf der Lehne ruhend, der linke im weiſsen Pelz verborgen; eine rothe Decke über den Knieen. Rother Vorhang. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 166.(5?).

Blenheim.

Duke of Marlborough.

141. Die Ehebrecherin vor Chriſtus. Compoſition von ſechs

lebensgroſsen Halbfiguren. Bez. (anſcheinend falſch) Rembrandt f. 1644. Eher um 1650 bis 1652 gemalt [1]).

Bowood.

Marquis of Lansdowne.

142. Groſse Landſchaft mit der Windmühle. Vorn führt von der Höhe ein Weg zum Waſſer. Düſtere Beleuchtung. Bez. Rembrandt f. Um 1654 bis 1656.

143. Kleine Landſchaft mit dem Kanal. Um 1640 bis 1650.

Broadlands.

Lord Mount-Temple.

144. Johannes d. T. Mit lockigem Haar und Vollbarte; ein grünliches Gewand unter braunem Mantel. Portraitartig. Bruſtbild. Bez. Rembrandt ft. 1632.

145. Pilatus, ſich die Hände waſchend. Ein Knabe gieſst ihm Waſſer über die Hände; hinter ihm ein Greis. Unten Phariſäer und Soldaten andrängend. Lebensgroſse Figuren bis zu den Knieen. Um 1650.

Cambridge.

Fitzwilliam Muſeum.

146. Selbſtportrait in Landsknechtstracht. An einem Pfeiler ſtehend; in rothem geſchlitzten Gewand mit Halskoller aus Stahl und goldener Kette. Die Linke am Griffe eines Zweihänders. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1650.

Canford Manor.

Lord Wimborne.

147. Der Apoſtel Paulus. Bärtig; in matt rothem Mantel. Vor einem Schreibtiſch in Gedanken vertieft ſitzend.

---

[1]) Zwei andere Bilder: »der barmherzige Samariter« (klein) und »Iſaak ſegnet Jakob« (lebensgroſse Halbfiguren), hängen zur Beurtheilung zu hoch. Beide Bilder werden, wenn echt, der früheren Zeit des Meiſters angehören, ſind aber augenſcheinlich keine bedeutende Werke deſſelben.

Zur Seite das Schwert. Bez. Rembrandt f. Um 1658 bis 1659.

148. Bildnifs eines Mannes von etwa 40 Jahren. Sitzend, in fpitzem Hut und fchwarzer Tracht; Vorhang und Tifchdecke von rother Farbe. Kniefttück. Um 1660 bis 1661.

Caftle Howard.

Earl of Carlisle.

149. Bildnifs eines jungen Künftlers; ein Skizzenbuch in der Hand. Sitzend; einen fchwarzen Mantel über dunkelgrauem Rock; in hohem Hut. Bez. Rembrandt f. 164.. Um 1648.

Chatsworth.

Duke of Devonfhire.

150. Bildnifs eines Rabbiners. Sitzend, in hohem Turban und orientalifcher Tracht; im Grunde blickt man in den Tempel von Jerufalem. Bez. Rembrandt f. 1635. In Schulcopien, namentlich von S. de Koninck, vielfach vorkommend; fo in Berlin, Dresden u. f. f.

Chiswick.

Duke of Devonfhire.

151. Bildnifs eines Greifes. Im Lehnftuhl, fein Haupt nachdenklich ftützend; mit pelzgefüttertem Mantel. Kniefttück. Bez. Rembrandt f. 165. (um 1656).

152. Bildnifs eines Alten. In braunem, pelzbefetztem Mantel und Rock, breitem Barett. Ganz von vorn; halbe Figur. Um 1663 bis 1665.

Downton Caftle.

Mr. A. R. Boughton Knight.

153. Die hl. Familie; unter dem Namen »die Wiege« bekannt. In einem holländifchen Zimmer fitzt Maria neben der Wiege mit dem Chriftkinde; zur Seite Anna lefend. Rechts im Schatten einer Stiege die Magd. Kleine Figuren. Aus der Sammlung Choifeul und Orléans. Um 1643/45.

154. Männliches Bildnifs; bekannt unter dem Namen »Rembrandt's Koch«. Etwa fechzig Jahre alt. Ganz von vorn; in grau-grünem Rock und braunem Mantel. Mit der Linken das Kinn ftützend, in der Rechten ein Meffer. — Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1661.

Drayton Manor.

Sir Robert Peel.

155. Findung Mofis. Kleine Figuren in Landfchaft.

Dublin.

National Gallery.

156. Abnahme vom Kreuz. Reiche Compofition in Figuren von etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1640. (Eigenthum des Duke of Abercorn.)

Dulwich.

Dulwich College.

157. Selbftportrait. In fchwarzer Tracht und flachem Kragen. Bruftbild ohne Hände in mehr als halber Lebensgröfse. Bez. RL van Ryn f. 1632. (Kat. Nro. 189.)

158. Junges Mädchen am Fenfter. In dunkelbraunem Rocke, der oben das Hemd offen läfst. Etwa zwölfjährig. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nro. 206.)

Duncombe Park.

Earl of Feversham.

159. Bildnifs eines Kaufmanns. Neben einem Tifche fitzend. In brauner Tracht. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1659.

Gosford Caftle.

Earl of Wemyfs.

160. Bildnifs eines Mönches. Mit dunkelblondem Vollbart; in einem Stuhle; lefend; die Kapuze über den Kopf gezogen. Bez. Rembrandt f. 1660.

Grittleton Houfe.

Sir John Neeld.

161. Potiphars Frau verklagt Jofeph. Sie fitzt, in kirfchrothem

Kleid, neben einem Bett mit tiefblauem Betthimmel. Hinter ihr Potiphar in orientalifchem Koftüm; zur Seite Jofeph. Ganze Figuren in beinahe halber Lebensgröfse. Um 1654.

162. Selbftportrait. In violetter Mütze und dunklem Rock. Bruftbild; oval. Um 1660 bis 1662.

Hamilton Palace.

Duke of Hamilton. (Verfteigert 1882.)

163. Selbftportrait. In blauem Barett und dunklem Rock. Bruftbild. Um 1635.

164. Bildnifs einer jungen Frau. In bläulichem Kleide und blauem Kopfputz. Bruftbild. (Velasquez benannt.) Um 1643 bis 1645.

Hampton Court.

I. M. die Königin von England.

165. Bildnifs eines Greifes. Im Mantel über goldverbrämtem Rock und blauer Kappe. In gemalter ovaler Steinumrahmung. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1635.

Hinton Houfe.

Earl of Poulett.

166. Bildnifs eines Knaben. In violett-braunem Rock und kurzem Klappkragen. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL. Um 1629 bis 1630.

Kedlefton Hall.

Lord Scarsdale.

167. Bildnifs eines bejahrten Mannes. Sitzend; die Arme auf den Lehnen des Stuhls ruhend; ganz in Schwarz; mit breitem Hut. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1645 [1]).

Knowsley Houfe.

Earl of Derby.

168. Das Gaftmahl des Belfazar. Belfazar ftarrt nach der

[1]) Das Rembrandt zugefchriebene Bild, Jofeph dem Pharao Träume deutend, ift von Salomon de Koninck.

Schrift, die oben an der Wand erſcheint, während die Gäſte ihn erſchreckt anſehen. Sämmtlich in orientaliſcher Tracht. Auf dem Tiſche Speiſen in reichem Silbergeſchirr. Um 1636.

Leigh Court.

Sir Philip Miles.

169. Bildniſs eines Rabbiners. In dunklem Mantel mit goldener Kette darüber, und dunkelviolettem Barett. Vollbärtig; ganz von vorn. Bruſtbild ohne Hände. Um 1635.

London.

National Gallery.

170. Abnahme vom Kreuz. Braun in braun gemalt. Kleine Skizze zu der Radirung des Meiſters, Bl. Nro. 57, dat. 1642. (Kat. Nro. 43.)

171. Die Ehebrecherin vor Chriſtus. Zahlreiche kleine Figuren in den hohen Tempelhallen. Bez. Rembrandt f. 1644. (Kat. Nro. 45.)

172. Anbetung der Hirten. Kleine Figuren. Dem gleichen Gegenſtand in München ganz verwandt. Bez. Rembrandt f. 1646. (Kat. Nro. 47.)

173. Badendes Mädchen. Das Hemd hoch hebend, um in das Waſſer zu gehen. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 54.)

174. Selbſtbildniſs. Stehend; in rothbraunem Rock und Kappe über weiſsem Kopftuch. Die Hände zuſammengelegt. Halbe Figur. Um 1664. (Kat. Nro. 221.)

175. Selbſtbildniſs. In ſchwarzer Tracht und ſchwarzem Barett. Sitzend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt Conterfeyct 1640. (Kat. Nro. 672.)

176. Selbſtbildniſs. Mit goldener Kette auf dunklem Rock. Bruſtbild. Oval. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 850 [1]).

---

[1]) Die Landſchaft mit Tobias (Nro. 72), das Bildniſs eines »jüdiſchen Kaufmanns« (Nro. 51) und Chriſtus, die Kinder ſegnend (Nro. 757), ſind nur Werke aus der Schule Rembrandt's; die Nachtwache (Nro. 289) iſt eine ſpätere Copie.

177. Der Rabbiner. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1657. (Kat. Nro. 190.)

178. Bildnifs eines Kapuziners. Niederblickend; die Kapuze über den Kopf gezogen. Halbe Figur. Um 1660. (Kat. Nro. 166.)

179. Bildnifs einer jungen Frau. In fchwarzer Tracht. Die Hände zufammengelegt. In der Rechten ein Tafchentuch haltend. Beinahe halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1666. (Kat. Nro. 237.)

180. Bildnifs eines älteren Mannes; vor fich hinblickend. In pelzgefüttertem Rocke und mit rothbrauner Kappe. Sitzend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1659. (Kat. Nro. 243.)

181. Bildnifs einer alten Dame. In fchwarzer Tracht, weifser Mütze und breitem Steinkragen. Ganz von vorn. Bruftbild. Bez. Æ. SV 83. Rembrandt f. 1634.

Galerie I. M. der Königin von England (Buckingham Palace).

182. Anbetung der Könige. In ganzen Figuren von etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1657.

183. Jefus erfcheint Maria am Grabe. In der Ferne eine Stadt bei Abendbeleuchtung. In kleinen, ganzen Figuren. Bez. Rembrant f. 1638.

184. »Der Schiffsbaumeifter«. Doppelbildnifs eines alten Mannes und feiner Gattin, welche ihm einen Brief übergiebt. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1633.

185. Doppelbildnifs des Künftlers und feiner Gattin Saskia. (Der »Bürgermeifter Pancras mit Gemahlin« genannt.) Die Frau ift bei der Toilette befchäftigt, bei welcher der Gatte ihr behülflich ift. — Nahezu ganze Figuren. Um 1635 bis 1636 (nicht 1645, wie Vosmaer angiebt). Bez. Rembrandt f.

186. Bildnifs einer jungen Dame mit einem Fächer, am Fenfter ftehend. — Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1641. (Gegenftück f. Brüffel.)

187. Selbſtbildniſs des Meiſters; die eine Hand auf der Bruſt, ein Barett auf dem Kopfe. — Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 164. (etwa 1645).

Lady Aſhburnham.

188. Der Prediger Cornelis Claasz. Ansloo. Vor ſeinem mit Büchern bedeckten Arbeitstiſche; einer jungen Wittwe Troſt zuſprechend. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1641.

Lord Aſhburton (Bath Houſe).

189. Selbſtbildniſs. Bruſtbild. Bez. Rembr.... 1660.

190. Bildniſs des Janſenius. In ſchwarzer Tracht und hohem Hut. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1661.

191. 192. Bildniſſe eines jungen Mannes und ſeiner Gattin. Stehend, Knieſtücke. Beide bez. Rembrandt f. 1641.

193. Bildniſs des Coppenol. Sitzend; ein Blatt Papier und eine Feder in den Händen. Kleine Halbfigur. Um 1661.

194. Männliches Bildniſs. Im Lehnſtuhl; nach rechts. In höherem Alter, mit Kinn- und Schnurrbart, kurzem grauen Haar. — Knieſtück. Angeblich aus ſpäter Zeit.

195. Männliches Bruſtbild. In mittleren Jahren. Mit breitem Hut, glattem Kragen. — Bruſtbild ohne Hände; oval. Aus ſpäter Zeit.

Mr. Beaumont.

196. Der Zinsgroſchen. In dreizehn kleinen Figuren. Bez. Rembrandt f. 1655.

Duke of Buccleugh (Montague Houſe).

197. Selbſtportrait Rembrandt's. Bruſtbild. Bez. angeblich (nach dem Kat. der Winter Exh. 1873) Rembrandt f. 1659.

198. Bildniſs einer alten Frau. In ſchwarzer Tracht mit weiſsem Bruſtlatz und Kopftuch. Sitzend und in einem Buche leſend. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. Um 1657 bis 1658.

Mr. W. C. Cartwright.

199. Bildniſs eines jungen Mannes. In Phantaſietracht und Barett. Bruſtbild. Um 1634 bis 1635.

200. Todte Pfauen. Ein Pfauenweibchen auf einer Steinbrüſtung liegend; ein zweites an der Wand aufgehängt.

Im Grunde ein kleines Mädchen in einer Nifche. Bez. Rembrandt f. (Um 1638 bis 1640.)

Lord Caledon.

201. Selbftbildnifs. Etwa vierzig Jahre alt. Bruftbild.

Earl of Derby.

202. Der blutige Rock. Ifaak bejammert den Tod des Jakob inmitten feiner Söhne und Untergebenen. Compofition von einigen zwanzig Figuren in etwa drittel Lebensgröfse. Um 1657 bis 1659[1]).

203. Bildnifs eines Rabbiners. Ganz von vorn; bärtig; in dunklem Turban und Rock mit goldener Kette. Brustbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 163. (um 1635 bis 1636).

Earl of Dudley (Dudleyhoufe).

204. Bildnifs des Predigers Eleazar Swalmius. Im Lehnftuhl fitzend; Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1637.

205. Die Predigt Johannes' des Täufers. Zahlreiche ganz kleine Figuren; grau in grau gemalt. — Nach Angabe des Katalogs der Auction Fefch bez. Rembrandt f. 1656.

206. Der Apoftel Paulus. Sitzend, bejahrt und mit Vollbart. Knieftück. Um 1636. Bez. R. f. und mit der Infchrift: *Ερωτᾶμεν δὲ ὑμᾶς, ἀδέλφοι* u. f. f.

Lady Eaftlake.

207. Ecce homo. Kleine Skizze, grau in grau, zu der bekannten grofsen Radirung vom Jahre 1636.

Lord Ellesmere (Bridgewater Houfe).

208. Bildnifs eines jungen Mädchens. In reichem Spitzenfchmuck und grünem Kleid. Oval. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1634. ÆT.SVÆ 18.

209. Bildnifs eines bärtigen Alten. Neben einem Tifch fitzend; in pelzgefüttertem dunkelgrünen Rock. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1637.

210. Selbftportrait. In graulich-braunem Rock und Barett. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 165(9?).

---

[1]) Die Jahreszahl 1639, welche Smith angiebt, ift jedenfalls verlefen.

211. Bildnifs einer jungen Frau. In fchwarzer Tracht mit reichem Spitzenfchmuck. Bruftbild ohne Hände; oval. Um 1635.

212. Die Prophetin Anna im Tempel. Neben ihr ein knieender Knabe. In der Ferne Simeon mit dem Chriftkinde, Maria und Jofeph. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1648 [1]).

213. Bruftbild eines älteren Mannes. Klein. Um 1655/57.

Mr. Holford (Dorchefter Houfe).

214. Bildnifs des Marten Looten. In fchwarzer Tracht und hohem Hut. Halbe Figur. Bez. RL January 1632.

Mr. Adrian Hope.

215. Bildnifs des Nicolaas Ruts. Etwa fünfzigjährig; neben einem Stuhle ftehend, ganz von vorn; einen Pelz über der feidenen fchwarzen Robe und eine hohe Pelzmütze tragend. In der Linken einen Brief. Kniefttück. Dat. 1631.

216. Bildnifs einer jungen Frau. In fchwarzer Tracht, breitem Steinkragen, goldener Kette und Perlenhalsband. Bruftbild; oval. Bez. Rembrandt f. 1635.

Right Hon. J. F. Beresford-Hope.

217. Bildnifs eines Greifes. Nach rechts; mit eifernem Halskragen, violettem Mantel und Barett mit hoher Feder; goldene Kette. Bruftbild ohne Hände. Um 1631; ähnlich von Rembrandt radirt.

Mrs. Hope of Deepdene.

218. Bildnifs eines jungen Ehepaares. In einem Zimmer fitzt die Gattin neben dem etwas zurückftehenden Manne; beide ganz in Schwarz. Ganze Figuren in mehr als drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt fc. 1633.

219. Das Petrusfchifflein. Chriftus mit fünf Jüngern im Schiff auf ftürmbewegtem See. Figuren etwa in drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1633.

---

[1]) Vosmaer giebt irrthümlich das Datum 1650.

Marquis of Lansdowne (Lansdowne Houfe).

220. Bildnifs eines jungen Mädchens. An einem Tifch mit rother Decke lehnend; in reicher Tracht. Kniefttück. Bez. Rembrandt f. 1642.

221. Selbftportrait. Stehend, die Palette in der Linken; in pelzgefüttertem Rock. Kniefttück. Unvollendet. Um 1662 bis 1664.

222. Bildnifs eines Mannes von etwa 36 Jahren. Halbe Figur. In fchwarzer Tracht, hohem Hut; die Linke im Mantel. Um 1660 bis 1662.

Sir H. St. John Mildmay.

223. Bildnifs einer jungen Frau. Im Bett liegend; die rechte Schulter entblöfst; nach rechts blickend. Im Begriff mit der Rechten die rothe Bettdecke fortzuziehen. Halbe Figur, etwas unter Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 16.. (nach Smith 1650).

Earl Northbrook.

224. Bildnifs eines Greifes; einen Stab in den Händen. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1667.

225. Landfchaft. Ueber einen Flufs führt eine Steinbrücke, auf die ein Weg zuführt; Stadt in der Ferne. Düfter beleuchtet. Klein. Um 1640 bis 1645.

Lord Overftone.

226. Bildnifs einer alten Frau. In fchwarzer Tracht. Oval. Bez. Rembrandt f. 1660 (nach Smith).

Sir Richard Wallace (Manchefter Houfe).

227. Bildnifs des Bürgermeifters Jan Pellicorn und feines Sohnes. Sitzend. Ganz in Schwarz, mit Hut; feinem Knaben, in grauer Tracht, eine Börfe gebend. Ganze Figuren. Bez. Rembrant f. Um 1632 bis 1633.
(Kat. von 1873, Nro. 100.)

228. Bildnifs der Gattin des Jan Pellicorn, Suzanna van Collen, mit ihrer kleinen Tochter. Gegenftück der vorigen Bilder. Bez. Rembrant f. 16..
(Kat. Nro. 107.)

229. Gleichniſs von den Arbeitern im Weinberge. Der Verwalter, am Tiſche ſitzend, weiſt den undankbaren Arbeiter ab; dabei eine Wache und ein anderer Arbeiter. Lebensgroſse Figuren bis zu den Knieen. Um 1665. (Kat. Nro. 101.)

230. Bildniſs eines jungen Mannes. In braunem Rock und dunkelrothem Barett. Bruſtbild. Um 1660. (Kat. Nro. 103.)

231. Bildniſs einer alten Dame. In Schwarz; ſitzend, nach rechts gewandt. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1632. (Kat. Nro. 113.)

232. Der barmherzige Samariter, den Verwundeten in das Wirthshaus tragend. Klein. Mit der Radirung von 1633, Bl. Nro. 41, übereinſtimmend. (Kat. Nro. 138.)

233. Selbſtbildniſs. Kleines Bruſtbild auf Kupfer. Mit falſcher Bez. P. Rem. fc. 1650. Um 1660. (Kat. Nro. 169.)

234. Bildniſs eines jungen Negers. In reicher Tracht, mit Köcher und Bogen. Bruſtbild. Um 1634. (Kat. Nro. 172.)

235. Selbſtbildniſs. In Pelz, mit kleiner Kappe und goldener Kette. Bruſtbild mit einer Hand. Bez. Rembrandt f. Um 1634 bis 1635. (Kat. Nro. 184.)

236. Selbſtbildniſs. Mit keimendem Vollbart; im Bruſtharniſch, mit Kette darüber, und hochgeklapptem Hut mit Feder. Bez. Rembrandt f. Um 1634 bis 1635. (Kat. Nro. 190.)

237. Bruſtbild eines älteren Mannes. Klein. Um 1655/57. (Kat. Nro. ...)

238. Hügelige Landſchaft. Bei anziehendem Gewitter. Um 1640 bis 1645. (Kat. Nro. 199.)

239. Bildniſs eines Knaben von etwa 5 Jahren. In rothem Rock mit Goldſtickerei, mit Sammetmütze. Kleines Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1633.

Duke of Weſtminſter (Grosvenor Houſe).

240. Die Begegnung Mariä mit Eliſabeth. Hinter Maria eine

fchwarze Dienerin. Zacharias fteigt, auf einen Knaben geftützt, die Treppe herab. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt 1640.

241. Der Falkenjäger. Junger Mann, einen Falken auf der Hand, in reicher Phantafietracht; ftehend. Kniefttück. Bez. Rembrandt f. 1643.

242. Junge Dame. Gattin des Vorgenannten. In reicher Phantafietracht; einen Fächer in der Linken. Kniefttück. Gegenftück des vorigen Bildes.

243. Bildnifs des Malers Claas Berchem. In fchwarzer Tracht und breitem Hut; ftehend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1647.

244. Bildnifs der Gattin des Claas Berchem. In fchwarzer Tracht und flachem Kragen. Die Hände zufammengelegt; ftehend. Gegenftück des vorigen Bildes [1]).

Lady Yarborough.

245. Bildnifs einer alten Dame. Im Lehnftuhle; in pelzgefüttertem fchwarzem Anzuge. Kniefttück. Um 1636 bis 1637.

Earl of Portarlington (1879 verfteigert).

246. Selbftportrait Rembrandt's. Bruftbild mit einer Hand. Bez. Rembrandt f. 1637 (oder 1635?).

Lord Penrhyn.

247. Bildnifs der Catrina Hoogh. Neben einem Tifch mit Teppich fitzend; in fchwarzer Tracht und weifser Haube. Kniefttück. Bez. Rembrandt f. 1657, Catrina Hoogh. 50 Jaer.

New Hall.

Mr. Alfred Buckley.

248. Männlicher Studienkopf. Bejahrt; in brauner Mütze. Kleines Bruftbild. — Um 1655/57.

Panshanger.

Earl Cowper.

249. Reiterportrait des Maréchal Turenne. Auf dunklem

---

[1]) Das kleine Bildnifs eines Knaben mit Turban (I. 16) wird Rembrandt mit Unrecht zugefchrieben.

Apfelſchimmel hinausſprengend. Kaum vierzigjährig; in reicher Uniform. Rechts hinter ihm ſein Diener. Links im Mittelgrunde eine Staatskarroſſe mit vier Inſaſſen einem Parkthore zufahrend. Ganze Figuren. Gemalt 1649.

250. Bildniſs eines jungen Mannes, vom Schreibtiſch ſich erhebend, um ſeine rothe Mütze von der Wand zu nehmen. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1644.

Petworth.

Lord Leconfield.

251. Selbſtportrait. Von vorn; mit breitem Hut, einfachem ſchwarzen Rock und weiſsem Kragen. Bruſtbild ohne Hände. Oval. Bez. RL van Ryn 1632.

252. Bildniſs von Rembrandt's Schweſter. Gegenſtück. Halbes Profil. In ſchmutzig-bräunlichem Kleid, eine goldene Kette über dem Kragen. Bez. RL van Ryn.

253. Bildniſs einer jungen Dame. Sitzend; ganz von vorn. In ſchwarzem geblümten Seidenkleid; die Linke auf dem Tiſch ruhend, in der Rechten den Fächer. Knieſtück. Um 1640.

254. Bildniſs eines Knaben. Mit langem Haar, dunklem Rock und Barett. Stehend. Bruſtbild ohne Hände. Um 1665.

The Rhydd.

Sir Edmund Lechmere.

255. Suſanna im Bade. Suſanna, im Begriff in den Teich zu ſteigen, ſieht erſchreckt auf. Von rechts kommen aus einem Laubgang die beiden Greiſe, von denen der eine das Laken der Suſanna ergriffen hat. Vorn ein kirſchrothes Gewand und Pantoffeln. Links hinter dem Waſſer ein phantaſtiſcher Palaſt. Ganze Figur in beinahe drittel Lebensgröſse. Bez. Rembrandt f. 1647.

256. Viſion des Daniel. Der Engel Gabriel zeigt einem neben ihm knieenden Jüngling einen Bock, der, durch

einen Gebirgsbach getrennt, vor ihnen ſteht. Gebirgsgegend. Figuren von mehr als drittel Lebensgröſse. Um 1648 bis 1650.

257. Die Judenbraut. In weifsem, golddurchſticktem Gewand und Ueberwurf, mit weiten Aermeln, ein grünes Band mit einer hohen Diſtel im Haar. In der Linken einen Blumenſtrauſs, mit der Rechten einen mit Blumen geſchmückten Stab haltend. Nach rechts blickend. Vor einer grün bewachſenen Felswand ſtehend. Beinahe ganze Figur. Um 1634 bis 1635.

Richmond.

Mr. Cook.

258. Bildnifs von Rembrandt's Schweſter. In violettem Barett mit blauer Feder und Halsband. Bruſtbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn 1632.

Roſsie Priory.

Earl of Kinnaird.

259. Selbſtportrait. Nach rechts; ſtehend. Mit beiden Händen ein offenes Buch haltend. In weifsem Kopftuch und braunem Rock. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1661.

260. Bildnifs einer jungen Frau. In ſchwarzer Seide, weifser Mütze und ſchlaffem Steinkragen. Bruſtbild ohne Hände. Achteckig. Bez. Rembrandt f. 1636.

Stourhead House.

Sir Henry Hoare.

261. Die Ruhe auf der Flucht. Die heilige Familie beim Feuer an einem See lagernd, an dem Hirten hinziehen. Mondſchein. Ganz kleine Figuren. Mit Erinnerung an A. Elsheimer's gleiche Compoſition. Bez. Rembrandt f. 1647.

Warwick Caſtle.

Earl of Warwick.

262. Der Fahnenträger. Ein bejahrter Mann, von vorn, in

bräunlichem Rock und goldgeſticktem Bandelier, hält mit der Linken die gelb und rothe Fahne. Knieſtück. Um 1662 bis 1664.

Wilton Houſe.

Earl of Pembroke.

263. Bildniſs von Rembrandt's Mutter. Hinter einem Tiſch mit grüner Decke; durch eine Brille in der Bibel leſend. Mit violetter Kappe und in braunem Kleid. Bez. Rembrandt P. Um 1630.

Windſor Caſtle.

I. M. die Königin.

264. Bildniſs eines jungen Mannes in hohem Turban. Mit goldener Kette und Halstuch. Bruſtbild. Bez. RL 1631.

265. Bildniſs von Rembrandt's Mutter. Sitzend, nach rechts. In violettem Kopftuch. Bruſtbild ohne Hände. Um 1630 bis 1632.

Woburn Abbey.

Duke of Bedford.

266. Selbſtportrait. In dunklem Rock mit goldener Kette und Barett. Bruſtbild mit einer Hand. Um 1635.

267. Bildniſs eines Greiſes. Mit ſpärlichem Bart; in ſchwarzem Mantel und mattrothem Rock, die Hände über einen Stock gelegt. Bruſtbild. Um 1632.

FRANKREICH.

Paris.

Muſée du Louvre.

268. Der Engel Raphael verläſst die Familie des Tobias, die an der Thür des Hauſes in Andacht ihm nachſchaut. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nro. 404.)

269. Der barmherzige Samariter, im Begriff den Verwundeten in ein Gaſthaus bringen zu laſſen. Figuren von etwa drittel Lebensgröſse. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 405.)

270. Der Evangeliſt Matthäus. Sitzend, den Worten des Engels hinter ihm lauſchend. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1661. (Kat. Nro. 406.)

271. Chriſtus in Emmaus, im Begriff das Brod zu brechen, woran ihn die erſtaunten Jünger erkennen. Ein Diener bringt eine Schüſſel. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 407.)

272. Der Philoſoph. In einem weiten Zimmer ſitzend; in Nachdenken verſunken. Rechts zwei Frauen beſchäftigt. Kleine Figuren. Bez. RL van Ryn 1633. (Kat. Nro. 408.)

273. Der Philoſoph. Gegenſtück des Vorigen. (Kat. Nro. 409.)

274. Die hl. Familie (die »Holzhackerfamilie« genannt). Im Zimmer iſt Joſeph an der Arbeit, während Maria und Anna um das Chriſtkind beſchäftigt ſind. Bez. Rembrandt f. 1640. (Kat. Nro. 410.)

275. Venus und Amor. Venus in reicher holländiſcher Tracht hält den bekleideten Amor auf ihrem Schooſse. Portraitſtück. Bis zu den Knieen. Um 1661. (Kat. Nro. 411.)

276. Selbſtbildniſs. Auf dem violetten Sammetmantel eine goldene Kette tragend. Ovales Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 412.)

277. Selbſtbildniſs. In Sammetbarett und goldener Kette auf dem dunklen Mantel. Ovales Bruſtbild mit Händen. Bez. Rembrandt f. 1633 (4?). (Kat. Nro. 413.)

278. Selbſtbildniſs. Mit Barett, goldener Kette und einer Perle im Ohr; im Grunde Architektur. Ovales Bruſtbild mit Händen. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nro. 414.)

279. Selbſtbildniſs. Vor der Staffelei; ein weiſses Tuch um den Kopf, in pelzgefüttertem Mantel; Palette und Malſtock in den Händen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1660. (Kat. Nro. 415.)

280. Bildniſs eines Alten. In weiſsem Vollbart; die Rechte auf die Bruſt gelegt. Ovales Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 416.)

281. Bildniſs eines jungen Mannes. Von vorn. In dunkelbraunem Rock und breitem Barett. Bruſtbild. Bez. Rembrandt 1658. (Kat. Nro. 417.)

282. Bildniſs eines älteren Mannes. Mit Vollbart, in Pelzmütze. Kleines Bruſtbild. Um 1655/57. (Kat. Nro. 418.)

283. Bildniſs einer jungen Frau von anziehenden Zügen, in reicher Phantaſietracht. Bruſtbild mit Händen. Um 1650/54. (Kat. Nro. 419.)

284. Der geſchlachtete Ochſe. In einem Vorhauſe hängend. Durch eine Stubenthür rechts ſchaut eine junge Frau herein. Bez. Rembrandt f. 1655.

285. Bathſeba. Nackt, auf ihren Kleidern ſitzend; eine Alte in rothbraunem Koſtüm ſchneidet ihr die Nägel. Lebensgroſse Figuren. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. der Salle La Caze Nro. 96.)

286. Suſanna. Nackt aus dem Gebüſch hervortretend, im Begriff ins Waſſer zu ſteigen. Etwa in drittel Lebensgröſse. Studie zu dem Bilde im Rhydd von 1647. (Kat. der Salle La Caze Nro. 97.)

287. Bildnifs eines Mannes in mittleren Jahren. Stehend; von vorn; in braunem Rock und fchwarzem Barett. In der Linken einen Stock haltend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1657.
(Kat. der Salle La Caze Nro. 98.)

M. Edouard André.

288. Petrus im Gefängnifs. Im Gebete knieend; neben ihm die Schlüffel. Bez. RL 1631.

289. Bildnifs des Dr. Arnoldus Tholinx. Etwa 45 Jahre alt. In hohem Hut und fchwarzer Tracht. Faft von vorn. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1656.

M. Bonnat.

290. Sufanna. Kleines Bruftbild; durchgeführte Studie zu dem Bilde im Louvre (Salle La Caze) und bei Sir Edmund Lechmere. Um 1647.

Madame de Caffin.

291. Männliches Bildnifs, unter der Bezeichnung »der Vergolder Rembrandt's« bekannt. Mit breitem Hut, bräunlichem Rock und fchwarzem Mantel. Nach rechts gewendet. Bruftbild mit einer Hand. Bez. Rembrandt f. 1640. — Aus dem Befitz der Herzogin von Sefto in Madrid, Wittwe des Herzogs von Morny, 1882 erworben.

Prince de Chalais.

292. Männliches Bildnifs, irrthümlich das Selbftportrait des Meifters genannt. Bruftbild.

M. Léopold Goldfchmidt.

293. Greifenkopf. Nach links gewendet; mit Vollbart und ftruffem Haar. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1635. (1880 aus der Galerie Donato erworben.)

M. Haro (1882).

294. Bildnifs eines jungen Mädchens, Rembrandt's Schwefter gleichend. In fchwarzer Tracht; mit blondem Haar. Im Profil nach links. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn 1632.

M. Moritz Kann.

295. Chriſtuskopf. Klein; ohne Bezeichnung. Um 1656.

M. Rudolf Kann.

296. Portrait eines Knaben. Etwa vierzehn Jahre alt; in rothbraunem Rock und Pelzmantel; eine Perlenſchnur um den Hals; ein ſchwarzes Barett mit weiſser Feder auf dem lockigen Haar. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1655.

M. Henry Pereire.

297. Bildniſs eines Mannes. In ſchwarzer Tracht. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1632. Æt. 47.

298. Bildniſs der Gattin des Vorgenannten, Cornelia Pronck. Gegenſtück. Bez. Rembrandt f. 1633. Æt. 33. (Beide aus der Sammlung Wynn Ellis ſtammend und von M. Warneck erworben.)

Comte Edmond Pourtalès.

299. Bildniſs eines Mannes. Stehend, in ſchwarzer Tracht. Halbe Figur.

Baroneſſe James Rothſchild.

300. Der Fahnenträger. In einer Art Landsknechtskoſtüm, breitem Barett, mit ſtarkem Schnurrbart. In der Rechten die Fahne haltend. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 163. (um 1636).

301. Bildniſs einer alten Frau, fälſchlich Rembrandt's Mutter genannt. In weiſser Mütze und ſchlichtem Kragen. Bruſtbild. Um 1656/58.

302. Bildniſs eines Knaben. Ovales Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1633.

Baron Guſtave Rothſchild.

303. Bildniſs des Marten Day. Stehend, in ganzer Figur. Bez. Rembrandt f. 1634.

304. Bildniſs ſeiner Gattin. Gegenſtück; gleichzeitig. (Aus der Sammlung van Loon in Amſterdam.)

Princeſſe de Sagan.

305. Bildniſs eines jüngeren Mannes. In ſchwarzer Tracht; mit kurz gehaltenem Vollbart. Ovales Bruſtbild. Bez. RL van Ryn 1632.

306. 307. Bildnifs eines jungen Mannes und feiner Gattin. Ganz in Schwarz; der Mann mit breitem Hut. Ovale Bruftbilder. Bez. Rembrandt f. 1634.

308. 309. Bildnifs eines jungen Mannes und feiner Gemahlin. In dunkler phantaftifcher Tracht. In Architektur. Bez. Rembrandt f. 1643.

310. Bildnifs eines Mannes in mittleren Jahren. Mit hohem Hut, in Schwarz. Knieftück. Um 1643.

(Sämmtliche Bilder kommen aus dem Nachlafs des Baron de Seillières.)

M. Secretan.

311. Bildnifs von Rembrandt's Schweiter. Faft von vorn. mit krauiem röthlichem Haar; in fchwarzem Kleid. Ovales Bruftbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn f. 1632.

312. Selbftbildnifs, unter dem Namen l'homme à l'armure bekannt. Faft von vorn; ftehend, baarhaupt. Einen Küraf über dunklem Rock. Halbe Figur. Um 1635. (1880 aus der Galerie Demidoff erworben.)

313. Männliches Bildnifs, der Connétable de Bourbon benannt. Etwa 50 Jahre alt; ftehend; die Linke mit dem Handfchuh auf die Bruft gelegt, während die Rechte wie zur Bekräftigung der Rede erhoben ift. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1644.

M. Warneck.

314. Bruftbild eines ältlichen Mannes. Bärtig; fkizzenhaft. Kaum in halber Lebensgröfse. Um 1655/57.

Mr. Wilfon.

315. Bildnifs eines jungen Mannes, angeblich des Auctionators Thomas Jacobsz Haring. Stehend; von vorn. Mit breitem Barett, in pelzgefüttertem Mantel und rothbraunem Rock. Im Hintergrunde eine Büfte. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1658.

RUSSLAND.

St. Petersburg.

K. Galerie der Ermitage.

316. Abraham bewirthet die drei Erzengel. Vor dem Haufe an der Tafel; in der Ferne Sarah. Bis zu den Knieen. Um 1650. (Kat. Nro. 791.)

317. Das Opfer Iſaaks. Der Engel hält die Hand Abrahams zurück, der den nackten Sohn mit der Linken auf dem Scheiterhaufen feſthält. Landſchaftliche Ferne. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 792.)

318. Der blutige Rock Joſephs. Zwei der Brüder zeigen Jacob den Rock; daneben der kleine Benjamin. In einer Halle. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 793.)

319. Potiphars Frau verklagt Joſeph vor ihrem Manne. Neben hohem Himmelbett. Halbe Figuren. Bez. Rembrandt f. 1655. (Die letzte 5 aus einer 4 corrigirt.) (Kat. Nro. 794.)

320. Der Sturz Haman's. Haman ſteht reuig vor Ahasver; im Grunde links Mardochaeus. Halbe Figuren. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 795.)

321. Heilige Familie. In einer Zimmermannswerkſtatt ſitzt vorn Maria neben der Wiege mit dem Kinde, zu dem Engel herabſchweben. Im Grunde rechts Joſeph bei der Arbeit. Fig. etwa drittel lebensgroſs. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nro. 796.)

322. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Der hochbejahrte Vater umarmt den vor ihm knieenden, in Lumpen gehüllten Sohn. Im Grunde am Hauſe zwei Männer und zwei Frauen, verwundert zuſchauend. Ganze Figuren. Bez. RL Ryn f. Um 1668/69. (Kat. Nro. 797.)

323. Die Arbeiter im Weinberge. Am Tiſche in einem Zimmer der Herr mit einem Schreiber, zwei Arbeiter auslohnend. Andere Arbeiter im Grunde. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nr. 798.)

324. Petrus verläugnet den Herrn. Der Apoſtel, ſitzend, von der Magd zur Rede geſtellt, die ihn mit einer Kerze beleuchtet. Vorn links ein Krieger; ſechs andere im Grunde. Fig. bis zu den Knieen. Um 1656. (Kat. Nro. 799.)

325. Abnahme vom Kreuz. Joſeph von Arimathia, Nikodemus und Johannes im Begriff den Leichnam in Empfang zu nehmen, den zwei andere vom Kreuz herablaſſen. Zu den Seiten die hl. Frauen. Fig. etwa drittel lebensgroſs. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 800.)

326. Der ungläubige Thomas, erſchrocken vor Chriſtus zurücktretend, der ſeine Wundmale zeigt. Zu den Seiten zehn Apoſtel, Maria und Magdalena. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 801.)

327. Danae(?), nackt in prächtigem Himmelbett liegend, deſſen Vorhänge eine Alte links zur Seite ſchlägt. Ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1636. (Kat. Nro. 802.)

328. Bildniſs einer alten Frau, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt. Sitzend mit weiſsem Kopftuch; ein Buch auf den Knieen. Beinahe ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 804.)

329. Bildniſs einer alten Frau, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt. Sitzend, in ſchwarzer Haube und dunklem Kleid. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nr. 805.)

330. Bildnifs einer alten Frau, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt. Sitzend, die Hände im Schoofs; in rothem Kopftuch und fchwarzem pelzgefütterten Mantel. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 806.)

331. Bildnifs von Rembrandt's Mutter. Sitzend, die Hände mit der Brille auf einem Buche in ihrem Schoofs ruhend. In violettem Kleide, fchwarzem Mantel und braunrothem Kopftuch. Halbe Figur. Bez. (falfch?) Rembrandt f. 1643. Um 1638. (Kat. Nro. 807.)

332. Bildnifs des L. Coppenol (?). Vor dem Schreibtifch fitzend; von einem Buche, in dem er fchreibt, aufsehend. In breiter Krauſe und fchwarzer Tracht. Knieſtück. Bez. RL 1631. (Kat. Nro. 808.)

333. Minerva (Bildnifs eines jungen Kriegers genannt). In voller Rüſtung, eine Eule als Helmfchmuck, mit Speer und Schild. Halbe Figur. Um 1650. (Kat. Nro. 809.)

334. Bildnifs eines alten Juden. Sitzend, die Hände auf den Knieen ruhend. In braunem Rock und fchwarzem Barett. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 810.)

335. Bildnifs eines vornehmen Polen. Sitzend. In hoher Pelzmütze und Pelzmantel, mit goldener Kette darüber; mit der Rechten einen Stab hochhaltend. Im Ohr eine Perle. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nro. 811.)

336. Die Judenbraut. Stehend, nach links. In reicher phantaſtifcher Tracht; mit Blumenkranz; in der Rechten einen blumengefchmückten Stab haltend. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro 812.)

337. Bildnifs eines Orientalen. In reich gefchmücktem Turban; die Rechte auf einem Stabe ruhend, die Linke im Gürtel. Halbfigur. Bez. Rembrandt f. Um 1636. (Kat. Nro. 813.)

338. Bildnifs eines Alten. In federgefchmücktem Barett, mit goldener Kette, Ohrringen und eifernem Hals-

kragen. Achteckig. Bruftbild ohne Hände; unter Lebensgröfse. Bez. RL. Um 1630. (Kat. Nro. 814.)

339. Die Toilette eines jungen Mädchens. In roth ausgefchlagenem Seffel vor einem Spiegel fich fchmückend. In röthlichem Kleid und reichem Perlenfchmuck. Halbe Figur in etwa halber Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 817.)

340. Bildnifs eines Greifes. Sitzend, die Hände auf den Knieen. In kleiner Kappe, rothem Rock und fchwarzem Mantel. Halbe Figur. Um 1654. (Kat. Nro. 818.)

341. Bildnifs einer jungen Frau. Sitzend; die Linke auf einem Tifche mit rothem Teppich, in der Rechten eine Nelke haltend. In fchwarzer Tracht, weifser Mütze und Kragen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1656. (Kat. Nro. 819.)

342. Bildnifs eines Rabbiners, irrthümlich Manaffah ben Israël genannt. Sitzend, die Hände auf einen Stock gelegt. In Barett mit Feder, fchwarzem, pelzgefüttertem Mantel und mattrothem Rock. Kniefttück. Bez. . . . . f. 1645. (Kat. Nro. 820.)

343. Bildnifs eines Mannes. In braunem Barett und fchmutzig gelber Tracht, mit goldener Kette. Bruftbild. Bez. Rembrandt ft. 1661 (?). (Kat. Nro. 821.)

344. Die Prophetin Hanna unterrichtet ihren Sohn Samuel im Lefen. Auch »Anna und Maria« oder die »Nonne mit dem Kinde« genannt. Kniefttück. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 822.)

345. Bildnifs einer alten Dame. Sitzend, nach links, die Hände im Schoofs. In dunkler Tracht und Haube, mit kleinem Halskragen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1654. (Kat. Nro. 823.)

346. Bildnifs eines alten Mannes. Mit breitem Hut, in braunem Mantel und fchwarzem Rock. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 824.)

347. Bildnifs eines jungen Mannes. In kleinem braunem Barett und fchmutzig gelbem Rock mit goldenen Knöpfen. Bruftbild. Um 1660. (Kat. Nro. 825.)

348. Die junge Magd. Auf einer Rampe lehnend; einen Befen in der Hand. In rothem Mieder. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1654. (Kat. Nro. 826.)

349. Bildnifs eines Mannes. Mit breitem Hut, fchwarzer Tracht und kleinem Kragen. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1666. (Kat. Nro. 827.)

350. Bildnifs eines jungen Mannes. In fchwarzer Tracht, Spitzenkragen und buntem Barett. Ovales Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 828.)

351. Bildnifs einer Dame von etwa fünfzig Jahren. In Steinkragen, weifser Mütze und pelzgefüttertem Kleid; die Hände zufammengelegt. Faft in halber Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1640/43. (Kat. Nro. 829.) [1]

Graf-Orloff-Davidoff.

352. Chriftus. Stehend, in rothbraunem Rock und dunklem Mantel; die Arme über der Bruft gekreuzt. Halbe Figur. Um 1658/60.

Graf Sergei Stroganoff.

353. Loth (?) Greis in orientalifcher Tracht in einer Höhle, finnend neben geretteten Schätzen ruhend. In der Ferne Stadt, von Truppen geftürmt. Kleine Figur. Bez. RL 1630.

354. Bildnifs eines jungen Mönches. In braunem Rock, die Kutte über den Kopf gezogen. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1660.

Fürft Youffoupoff.

355. Sufanna, im Begriff in das Bad zu fteigen, von den beiden Alten überrafcht. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1637.

356. Kopf eines Knaben. Mit lockigem Haar. Etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt fc. 1633.

---

[1] Nro. 803 des Katalogs der Ermitage ift Copie des Bildes in Bridgewater Gallery; Nr. 816 ift von Livens; Nro. 815, 830 und 831 haben mit Rembrandt nichts zu thun.

357. Bildnifs eines jungen Mannes. Stehend, in fchwarzer Tracht, hohem Hut; in der Linken die Handfchuhe, die Rechte demonftrirend vorftreckend. Halbe Figur. Um 1662/65.

358. Bildnifs einer jungen Frau, der Gattin des Vorgenannten. Gegenftück. In fchwarzer Tracht, weifsem Spitzenkragen und Manchetten; einen weifsen Fächer in den übereinander gelegten Händen.

Kaiferl. Schlofs Peterhof (vor St. Petersburg).

359. Verföhnung von Jacob und Efau. Efau, in orientalifcher Tracht, im Begriff den vor ihm knieenden Jacob zu umarmen. Hinter ihnen das Gefolge; phantaftifche Architektur und bergige Ferne. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1642.

SCHWEDEN.

Stockholm.

Königl. Gemäldegalerie.

360. Der Traum des Judas Maccabäus (?), irrthümlich Ziska's Schwur benannt. An einer Tafel kreuzt ein Mann in orientaliſcher Tracht ſein Schwert mit denen von vier Kriegern. Ein Gaſt erhebt den Kelch, fünf andere zuſchauend oder beim Mahl beſchäftigt. Beinahe ganze Figuren. Unfertig. Um 1654. (Kat. Nro. 578.)

361. Der hl. Anaſtaſius, in ſeiner Zelle am Fenſter vor ſeinem Schreibtiſch ſitzend. Kleine Figur. Bez. Rembrandt f. 1631. (Kat. Nro. 579.)

362. Bildniſs eines alten Mannes. Sitzend, mit breitem Hut und dunkler Tracht; einen Stock in den Händen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1655. (Kat. Nro. 581.)

363. Bildniſs einer alten Frau, Gattin des Vogenannten. Gegenſtück. Sitzend. In weiſser Kopftracht, dunkler Haube und pelzgefüttertem Mantel. Die Hände im Schoofs. Bez. Rembrandt f. 1655. (Kat. Nro. 582.)

364. Bildniſs eines jungen Mädchens, vielleicht der Saskia van Ulenburgh. Stehend, im Profil. In dunkler Tracht, mit reichem Perlſchmuck im Haar und auf der Bruſt; einen geſchloſſenen Fächer in der Rechten. Halbe Figur. Bez. RL van Ryn 1632. (Kat. Nro. 583.)

365. Die junge Magd. Stehend; mit rothem Jäckchen, das Hemd am Halfe offen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1651. (Kat. Nro. 584.)

366. Bildnifs eines ältlichen Mannes. In fchwarzer Tracht und breiter Krauſe. Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. Um 1632/33. (Kat. Nro. 585.) [1]).

---

[1]) Die übrigen in der Galerie unter Rembrandt's Namen gehenden Bilder find nicht von feiner Hand.

DÄNEMARK.

Kopenhagen.

Königl. Galerie.

367. Chriſtus in Emmaus. Hinter einem zurückgeſchlagenen Vorhang ſieht man Chriſtus am Tiſch, im Begriff, das Brod zu brechen, woran ihn die beiden Jünger erkennen. Eine Alte und ein Knabe warten auf. Figuren faſt drittel lebensgroſs. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 287.)

368 u. 369. Bildniſſe eines jungen Mannes und ſeiner Frau. Beide ſtehend, in ſchwarzer Tracht, mit Perlen und Goldſchmuck. Die Frau hält eine Nelke in der Hand. Bruſtbilder. Bez. Rembrandt und Rembrandt f. 1656. (Kat. Nro. 288 und 289.)

Graf Moltke.

370. Bildniſs einer alten Frau. Sitzend, eine Kappe auf dem Kopfe, in dunkler Tracht. Bruſtbild. Um 1654. (Kat. Nro. 32.)

ITALIEN.

Florenz [1]).

Galerie der Uffizien.

371. Selbſtbildniſs. Stehend, in bräunlichem Hausrock. Halbe Figur. Um 1655/57. (Kat. Nro. 452.)

372. Selbſtbildniſs. Von vorn; mit kleinem Barett, in dunkelrothem Rock. Bruſtbild ohne Hände. Um 1666/68. (Kat. Nro. 451.)

Galerie des Palazzo Pitti.

373. Selbſtbildniſs. Mit Barett, eiſernem Halskragen und goldener Kette; den Mantel auf der linken Schulter. Bruſtbild ohne Hände. Um 1635. (Kat. Nro. 60.)

374. Bildniſs eines Greiſes. Sitzend, in dunklem Rock und Mantel. Mehr als halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 16.. Um 1658. (Kat. Nro. 16.)

Fürſt Demidoff in San Donato (verſteigert 1880) [2]).

375. Lucrezia. Von vorn geſehen. In reicher holländiſcher Tracht; die Rechte mit dem Dolch erhebend, um ihn

---

[1]) Die im Text als im Beſitze der Marcheſa Incontri aufgeführten Bildniſſe von Mann und Frau aus dem Jahre 1636 ſind 1882 in die Galerie Liechtenſtein zu Wien übergegangen (ſ. dort).

[2]) Zwei andere ächte Gemälde Rembrandt's, welche ſich in der Verſteigerung dieſer Galerie befinden, ſind unter dem Namen ihrer jetzigen Beſitzer aufgeführt (ſ. M. Secretan und M. Goldſchmidt in Paris). Ob die obengenannten Gemälde vom Beſitzer, deſſen Sammlungen ſich jetzt in der Villa Pratolino bei Florenz befinden, zurückgekauft wurden, vermag ich nicht anzugeben.

in den halb geöffneten Buſen zu ſtoſsen. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1664.

373. Junges Mädchen, in Amſterdamer Waiſentracht. Zu einem Fenſter herausſchauend; nach links blickend. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1645.

Mailand.

Galerie der Brera.

374. Bildniſs eines jungen Mädchens, muthmafslich Rembrandt's Schweſter darſtellend. In rothblondem Haar, ſchwarzer Tracht. Bruſtbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn 1632. (Kat. Nro. 333.)

Neapel.

Muſeo nazionale.

375. Selbſtbbildniſs. Stehend; in Barett und pelzbeſetztem rothen Rock, eine Binde um den Leib. Halbe Figur. Um 1666. (Kat. Nro. 17 im Saal der Niederländer; »Copie nach Rembrandt« genannt.)

Privatgalerie. (Auf der Ausſtellung 1879.)

376. Bildniſs eines Greiſes. Bez. Rembrandt f. 1635.

SPANIEN.

Madrid.

Muſeo del Prado.

377. Cleopatra, ſich ſchmückend. Irrthümlich als Königin Artemiſia bezeichnet. Im Begriff, ihre Toilette zu vollenden, bei der ihr eine alte Dienerin behilflich iſt. Ein kleines Mädchen bringt ihr den Becher. Figuren bis zu den Knieen. Bez. Rembrant f. 1634.

Zusätze und Berichtigungen.

Der Verfaſſer bittet zunächſt einige Inconſequenzen zu entſchuldigen, die ſich in der Rechtſchreibung der holländiſchen Namen eingeſchlichen haben. So Dirk (S. 111, 121 ff.) und Hendrik, während regelmäſſig Dirck und Hendrick geſchrieben iſt. Aehnlich iſt S. 124 Delen ſtatt Deelen, S. 83 Hoornbeeck ſtatt Hoornbeek, einige Male Pieter ſtatt Peeter, van Hoop ſtatt van der Hoop, S. 86 Nieſewand ſtatt Nieſewang, S. 579 Camford Manor statt Canford Manor, S. 124 Sierſtorpf ſtatt Sierſtorff, S. 171 Zſchille ſtatt Tſchille, S. 439 und 449 Graf Salm ſtatt Solms, S. 127 und ſonſt Hausmann ſtatt Hauſsmann zu leſen. Auch ist S. 27, Z. 15 ihnen ſtatt ihm, S. 95, Z. 2 Sittenbild ſtatt Sittſnbild, S. 241[2]) Pittori ſtatt Pittore, S. 577, Nr. 133 Marcheſa ſtatt Marcheſe, S. 425 Edmund ſtatt Edmond, S. 294 der Procris ſtatt des Procris zu ſetzen. S. 224 und 229 iſt Pieter Claasz noch mehrmals als Monogramm iſt C. P. ſtatt P. C. aufgeführt. — S. 566, Nr. 64 iſt »in der Linken« ſtatt »in der Rechten« und S. 567, Nro. 70 iſt Kat. Nro. 348 ſtatt 347 zu leſen.

Einzubeſſern iſt ferner S. 85 Fiſchermädchen in Fiſcherknabe; S. 92 Earl of Lowther in Earl of Lonsdale und S. 94 Jonas Suyderhoef in Johannes S. Irrthümlich iſt das Bildniſs einer alten Dame bei der Baronin J. Rothſchild, welches S. 460 an ſeiner richtigen Stelle genannt war, auf S. 516 noch einmal aufgeführt und daſſelbe iſt S. 462 und 537 mit dem weiblichen Bildniſs bei Lord Overſtone geſchehen. Endlich iſt das Portrait der Cornelia Pronck auf S. 400 als im Beſitze des H. Conſul Weber in Hamburg angegeben, ſowie das weibliche Bildniſs bei Sir Richard Wallace

auf S. 405 noch aus dem Jahre 1635 (ſtatt 1632) aufgeführt. Im Ortsverzeichniſs ſind dieſe Irrthümer bereits eingebeſſert.

S. 9 Anm. 1). Von dem »Braunſchweiger Monogrammiſten« glaubt Herr Dr. Eiſenmann, wie er mir mittheilt, noch in einer »Hochzeit zu Kana« bei Herrn Hemminger in Regensburg und in einem gröſseren »Jüngſten Gericht« bei Herrn Conſul Weber in Hamburg zwei charakteriſtiſche Gemälde entdeckt zu haben. Ein dreitheiliges Altarwerk, die Kreuzigung darſtellend, fand Herr Prof. Juſti in der Sammlung des H. Lopez Cepero zu Sevilla. Der Künſtler ſteht in dieſem umfangreichen und intereſſanten Werke dem P. Aertſen beſonders nahe.

S. 87. Frans Hals. Ein echtes kleines Bildniſs eines jungen ſtehenden Mannes beſitzt, nach H. Dr. Scheibler's Angabe, die Galerie Sierstorpf zu Driburg. — Das junge Mädchen im Hofje van Bereſteyn (vergl. S. 61 u. 81) hat jetzt doch ſein Ende in einer Rothſchild'ſchen Galerie gefunden: Baronin Rothſchild in Frankfurt a. M. erſtand das Bild um 105 000 fl.! Da werden die drei anderen Bilder von Hals auch nicht lange mehr an ihrem alten Orte bleiben. — Das männliche Bildniſs in der Galerie J. P. Six trägt auf der Rückſeite die gleichzeitige Inſchrift: A. 1644 den 12. augſt. — Zwei lebensgroſse Halbfiguren von Frans Hals hatte Graf Eugène d'Oultremont auf der Ausſtellung in Brüſſel 1882, das Bildniſs von Pieter Tiark und ſeiner Gattin. — Ein treffliches Bildchen aus des Künſtlers letzter Zeit und doch dabei von ſeltener Klarheit und Leuchtkraft erwarb kürzlich H. W. Gumprecht in Berlin.

S. 101. Johannes Hals. Herr Dr. Woerman nennt in der »Zeitſchrift für bildende Kunſt« 1881 ein bezeichnetes Gemälde des Joh. Hals in der Galerie zu Lyon, eine Bauernhochzeit dem J. M. Molenaer verwandt. Vielleicht iſt daſſelbe das in Hoet »Catalogus« genannte Gemälde. — Daſs der »Lautenſpieler« in der Galerie J. P. Six (vergl. S. 102) von Johannes Hals herrühren könne, wird durch die Jahreszahl 1629 auf dem Bilde unwahrſcheinlich.

S. 123 oben. Die beiden Bildchen des D. Hals in Gotha ſollen aus dem Alten Schloſſe nicht mit in das neue Galeriegebäude hinübergenommen ſein. Von D. Hals ſind noch zwei Bilder in der Galerie zu Göttingen nachzutragen: »Der Cavalier mit ſeinem Mädchen« (Nr. 3) und »Geſellſchaftsſtück von drei Herren und einer Frau« (Nr. 7); ferner in der Galerie zu Speier das »Concert von zwei Herren und zwei Damen« unter der Bezeichnung G. Cocques (Nr. 153; dat. 1631). — Die drei Gemälde des Künſtlers in der Galerie zu Driburg (S. 124) sind Nr. 22 und 23 (Ducq genannt) und Nr. 153 (dem Callot zugeſchrieben).

Im Allgemeinen habe ich zu D. Hals, P. Codde, A. Palamedes und Jacob A. Duck noch nachzutragen, daſs ich eine Nachprüfung von einzelnen der dem einen oder anderen dieſer Künſtler von mir zugeſchriebenen Gemälde dem Leſer überlaſſen muſs, da ich einige Sammlungen, ſeit ich die erſten Studien über dieſe Künſtler machte (Ausgangs der ſechziger Jahre) nicht wieder beſucht habe. Dahin gehören namentlich die zahlreichen Gemälde dieſer Künſtler in Gotha. Auch die unter Palamedes' Namen aufgeführten Bilder in Lille (vergl. S. 131) ſind jetzt im Katalog wohl mit Recht dem P. Codde zugeſchrieben, wie mir auch das S. 122 als D. Hals genannte Gemälde in Sansſouci jetzt nach wiederholter Prüfung vielmehr die Arbeit eines zwiſchen P. Codde und D. Hals ſtehenden Künſtlers vom Anfange der dreiſsiger Jahre zu ſein ſcheint.

S. 131. Das kleine Meiſterwerk des A. Palamedes, welches 1881 mit der Sammlung Diſch in Köln zur Verſteigerung kam, iſt in die Galerie zu Brüſſel übergegangen.

S. 138 oben ſind irrthümlich zwei Gemälde des Jacob A. Duck (der Vorname Jacob ſcheint nach verſchiedenen Erwähnungen ſeiner Gemälde im XVII. Jahrhundert, die A. Bredius gefunden hat, geſichert zu ſein) in der Galerie zu Schwerin genannt; dieſelbe beſitzt nur das eine Bild, »Soldaten beim Wachtfeuer« (Kat. Nr. 334) aus der Ludwigluſter Galerie ſtammend.

P. Codde. Nachzutragen iſt von dieſem Künſtler in deutſchen Galerien noch ein Gemälde in Oldenburg (Nr. 281), wo es unter dem ſonderbaren Namen »Bach« aufgeführt iſt; ein dem

J. A. Duck verwandtes, geringes Werk. — Codde's Gemälde in der Carlsruher Galerie (S. 147) iſt aus Verſehen auf S. 137 auch als Duck, wie er früher in der Galerie genannt wurde, aufgeführt. Der Mittheilung eines Freundes, Dr. R. Dohme, verdanke ich eine intereſſante Notiz über P. Codde: unter den Amſterdamer Künſtlern, welche 1671 die Schätzung der Oraniſchen Erbſchaft machten, befindet ſich auch der Maler Pieter Codde; daſs derſelbe unſer Künſtler ſei, iſt mindeſtens ſehr wahrſcheinlich, da dieſer jetzt — wie ich erfahre — durch holländiſche Forſcher als ein Amſterdamer Kind feſtgeſtellt iſt. Eine biographiſche Skizze ſteht von dieſer Seite über den Meiſter in naher Ausſicht.

S. 171 f. W. Bartſius. Der »Lautenſpieler« iſt kürzlich aus der Sammlung des H. O. Pein in den Beſitz von H. James Simon in Berlin übergegangen.

S. 176 ff. G. Terborch. Ueber die Familie Terborch, von deren verſchiedenen Mitgliedern auf einer Ausſtellung in Zwolle 1882 zahlreiche höchſt intereſſante Zeichnungen ausgeſtellt waren, brachte der »Amſterdamſche Courant« vom 19. Auguſt 1882 gelegentlich jener Ausſtellung eine intereſſante kleine biographiſche Skizze aus der Feder des Herrn J. van Doorninck. Danach hieſs der Vater des berühmten Malers Geert Terborch; er war der Sohn eines Herman Terborch, der 1634 verſtarb. Geert lebte von 1584 bis 1662; 1602 bis 1609 befand er ſich auf Reiſen, u. a. in Rom, mit H. ter Brugghe und Avercamp zuſammen; er war dreimal verheirathet, zuletzt mit einer Frau aus Deventer. — Gerard Terborch iſt keinesfalls ſchon 1608 geboren, wie man bisher annahm, da ſein Vater damals noch unvermählt in Rom weilte. Herr van Doorninck vermuthet, der Künſtler ſei vielmehr erſt 1617 geboren, eine Annahme, welche aber bei den frühen Daten auf Gemälden und Zeichnungen ſeiner Hand wohl um einige Jahre zu ſpät gegriffen ſein möchte. Er war Schüler ſeines Vaters, ſtudirte dann in Amſterdam und Haarlem und hielt ſich 1635 in London auf. 1654 heirathete er Geertien Matthyſen, verwittwete Daems, und lieſs ſich in Deventer nieder, wo er 1655 Bürger wurde. In ſeinem Teſtament 1681 beſtimmte er die Ueberführung ſeiner Leiche nach Zwolle. — Gerard's Schweſter Gezina Terborch

wurde 1631 von der dritten Frau des Geert T. geboren; ſie ſtarb 1690. — Mehrere andere Mitglieder der Familie waren noch Künſtler: ſo Wolter und Jan Terborch, letzterer war Schüler des Moreelſe. Von Gerard's Brüdern Harmen und Moſes T., wie vom alten Geert und von Gezina befinden ſich hunderte von Zeichnungen im Beſitz jenes Nachkommens der Familie, über deſſen Schatz A. Bredius einen Aufſatz in der »Zeitſchrift für bild. Kunſt« zu veröffentlichen im Begriff ſteht. Das früheſte Datum auf einer der Zeichnungen des Gerard Terborch in dieſer Sammlung iſt 1627.

S. 187 unten. Das eigenthümliche Bild des Gerard Terborch, der Fiſchhändler, befindet ſich jetzt in der Sammlung des Herrn Paſtor Glitza zu Hamburg. — S. 188 die »jungen Raucher« in der Pinakothek zu München ſind in neuerer Zeit dem G. Terborch abgeſprochen worden, worüber der kritiſche Katalog bald das Nähere bringen wird.

S. 191. Gabriel Metſu. Ein beſonders intereſſantes Bild des Meiſters im Anſchluſſe an Rembrandt iſt die »Verſtoſsung der Hagar« vom Jahre 1653, im Beſitz von Mad. Lacroix zu Paris.

S. 202. Jan Molenaer. Das Familienbild im Beſitze der Familie van Loon in Amſterdam trägt die Bezeichnung MOLENAER FESET ANNO 1637; es miſst 0,90 : 1,42 m.

S. 211. Mattys van den Bergh. Für dieſen Künſtler habe ich offenbar zu weit nach biographiſchen Notizen geſucht. Zweifellos iſt er der von Houbraken (II. S. 15 f.) rühmend genannte Zeichner, welcher nach deſſen Angabe 1615 zu Ypern geboren wurde, 1646 nach Alkmaar überſiedelte und dort 1687 ſtarb. Sein Vater Jan van den Bergh, aus Alkmaar gebürtig und urſprünglich ein Schullehrer, trat in den Dienſt von Rubens, deſſen Landgüter er zu verwalten hatte. Dieſe Vertrauensſtellung des Vaters ermöglichte es dem Sohn, bei Rubens als Lehrling einzutreten. Mattys van den Bergh war alſo in Antwerpen gleichzeitig mit A. Brouwer, und zwar wahrſcheinlich gerade im Atelier des Rubens, als Brouwer nach Antwerpen überſiedelte. Dadurch gewinnt natürlich ſeine von mir kurz erwähnte Notiz über Brouwer's Herkunft ſehr an Bedeutung.

S. 222, Anm. 1). Frans Frz. Hals. Eine zweite, nicht bezeichnete Zeichnung derſelben Sammlung (Braunſchweig) fiel mir kürzlich unter den ausgeſchoſſenen Blättern in die Hände: Ziegen und Schafe auf der Weide; gleichfalls in Blei auf Pergament ausgeführt und von demſelben Charakter.

S. 227. Guiliam Gabron. Die dem Antwerpener Maler Gabron zugeſchriebenen Stillleben, welche den Gemälden des Heda nahe verwandt erſcheinen (in den Galerien zu München, Aſchaffenburg und Darmſtadt), tragen vermuthlich mit Unrecht deſſen Namen und ſind vielmehr von Heda ſelbſt, wie zweifellos das Bild der Pinakothek; wenigſtens trägt das einzige mir bekannte bezeichnete Gemälde des Gabron, das groſse Stillleben in der Galerie zu Braunſchweig (bez. Guil. Gabron 1652) einen völlig abweichenden Charakter. Gegenſtand und Anordnung dieſes Bildes — auf einem Smyrnateppich liegen Inſtrumente, ein Globus u. dergl., daneben ein Papagei — zeigen, ebenſo wie die Behandlung, einen ziemlich nüchternen vlämiſchen dem Jan Fyt verwandten Maler, welcher den Einfluſs italieniſcher Stilllebenmaler erfahren hat.

S. 229. Willem Kalf. Ein gröſseres Stillleben, in der Art des P. Claasz, bez. W. Kalf 1643, beſitzt das Städel'ſche Muſeum in Frankfurt a. M. — Die Auffindung des Namens von Pieter Claasz iſt in den letzten Wochen in verſchiedenen engliſchen, franzöſiſchen und belgiſchen Zeitſchriften und Zeitungen beſprochen worden, und zwar wird Prof. Sidney Colvin in Cambridge als der Entdecker gefeiert. Ich bemerke dem gegenüber, daſs meine Notiz auf S. 225 bereits vor einem Jahre geſetzt iſt. Ein Aufſatz aus der Feder von A. Bredius über dieſen feinen Fund, den er beſcheidener Weiſe nicht als eine »Entdeckung« in die Welt poſaunt hat, ruht ſeit vorigem Frühjahr im Redactionsbureau der »Zeitſchrift für bildende Kunſt«.

S. 341. P. Laſtman. Ein intereſſantes kleines Bild des Künſtlers, das Opfer Iſaaks, beſitzt Madame Lacroix in Paris, aus Bürger's Nachlaſs. Ein Chriſtus am Kreuz, vom Jahre 1617, ein geringes Gemälde, befand ſich auf der Ausſtellung in Brüſſel 1882. — Herr Bredius theilt mir mit, daſs er kürzlich im Privat-

beſitz zu Zwolle ein bezeichnetes Blatt des Laſtman mit der Jahreszahl 1603 ſah. — Das Gemälde der Sammlung Habich in Caſſel habe ich fälſchlich als »Apollo mit den Muſen« bezeichnet, während es das »Urtheil des Midas« darſtellt.

S. 345. Jan Pynas. Das mit dem vollen Namen des Künſtlers bezeichnete Blatt, welches von mir als im Kunſthandel befindlich bezeichnet wurde, iſt im Beſitz der Kunſthalle zu Hamburg.

S. 346 f. Claas Moeyaert. Ein Gemälde des Künſtlers im Beſitz von Mad. Lacroix zu Paris, der Raub der Proſerpina, verdient beſondere Beachtung, da es dem frühen Gemälde Rembrandt's in der Berliner Galerie auffallend ähnlich iſt. — Die von mir auf Grund des Katalogs als Gemälde Moeyaerts angeführten zwei Viehſtücke in der Galerie Liechtenſtein in Wien haben, wie ich mich ſeitdem durch den Augenſchein überzeugt habe, gar nichts mit demſelben zu thun. Nr. 653 iſt vielmehr bezeichnet: M. Douw 1669.

S. 350. G. Bleker. Die Galerie des Grafen Harrach zu Wien beſitzt eine »Darbringung im Tempel« (Nr. 270), welche nach dem Katalog bezeichnet ſein ſoll: m. Bleeker f. 1637.

Rembrandt. Zwei Gemälde, welche dem Künſtler meines Erachtens mit groſser Wahrſcheinlichkeit zugeſprochen werden dürfen und zwar ſeiner früheren Zeit, ſind in deutſchem Privatbeſitz nachzutragen:

1. Der Studienkopf eines Greiſes, welcher ſich denen in Caſſel vom Jahre 1632 anreiht, im Beſitz von H. Dr. Schubart zu Dresden; ein Alter von derben Formen, in dünnem weiſsem Haar und ſtruffem Vollbart; in dem röthlich-braunen Ton dem Selbſtportrait im Louvre vom Jahre 1633 ganz verwandt.

2. Das Bildniſs einer ältlichen Dame; Knieſtück, im Beſitz des Herzogs von Sagan zu Berlin. Nach dem Koſtüm wie nach der Behandlung etwa von 1632/34; im Charakter der Frauenbilder in der Akademie und im Belvedere zu Wien aufgefaſst, aber noch verſchmolzener und durchgeführter. Irrthümlich dem B. van der Helſt zugeſchrieben.

Ortsverzeichniss

der

im Text aufgeführten Gemälde.

AACHEN.

Dr. Wings.
Pynas, J., Verſtoſsung der Hagar 344.

ALKMAAR.

Städtisches Muſeum.
Bartſius, W., Schützenſtück 172.

ALTHORP.

Earl Spencer.
Codde, Der Ball 148 f.
Rembrandt, Die Beſchneidung 525. 578; Portrait v. König Wilhelm III. 537. 578.

AMSTERDAM.

Ryksmuſeum.
Anraadt, Pieter van, Männliches Portrait 112.
Breenborgh, B., Zeichnungen 336.
Duck, »Der Stall« 139.
Hals, Frans, Luſtiger Zecher 52. 81; Der Schalksnarr 52. 81; Der Maler und ſeine Gattin 56. 81.
Helst, Barth. v. d., Frühe Portraits 114.
Jonghe, L. de, Bildniſs 169.
Olis, Jan, Die Küche 330.
Potter, Pieter, Strohſchneidende Soldaten 168.
Rembrandt, Portrait der Elis. J. Bas 461. 557; die »Nachtwache« 472 f. 557; die »Staalmeeſters« 529 f. 557.
Verſpronck, Joh., Bildniſs 109.

Oudheidkundige Genootschap.
Codde, P. (?), Die Familie Ploos van Amſtel 151, Anm. 1.

Waale-Weefhuis.
Helſt, B. van der, Regentenſtück 113.

Galerie des Athenaeum.
Hals, Frans, P. des John Barclay 81.

Muſeum van der Hoop.
Hals, Dirck, Dame am Clavier 124.
Hals, Frans, Portrait einer alten Frau 67. 81.
Potter, Pieter, Stillleben 228.
Rembrandt, Anatomie des Dr. Deymann 513. 557; Das Brautpaar 552 f. 557.
Steen, Jan, Die Orgie 195.

Rathhaus.
Hals, Frans, Die Schützenoffiziere vom Jahre 1637 59. 81.

Werkhuis.
Anraadt, Pieter v., Regentenſtück 112.

Jhr. J. P. Six.
Hals, Frans (?), Der Schalksnarr 52. 53 [1]). 82. 102. 612.

Hals, Joh. (?), Der Schalksnarr 102. 612.
Rembrandt, Joſeph erzählt ſeinen Traum (Skizze) 432. 558; Portrait der Mutter des Jan Six 460 f. 558; Portrait des Ephraim Bonus 498. 558; Portrait des Jan Six 532. 558.
Steen, Jan, Der Brautzug 195.

D. van der Kellen (verkauft).
Elyas, Iſack, Geſellſchaftsſtück 164.
Hals, Dirck, Die fünf Sinne 124.
Hals, Frans, Portrait von Mann und Frau 67. 82.

Jhr. van Loon.
Molenaer, Jan M., Kleines Familienbildnifs 202. 615.

Mad. de Vos († 1883).
Rembrandt, Rothſtiftzeichnung eines Greiſes 387; Entwurf zum Opfer Manoah's in Dresden 444.

ANHOLT.

Graf Salm.
Rembrandt, Calliſto 439. 449. 561.

ANTWERPEN.

Gemäldegalerie.
Delen, D. van, Architecturbild 217.
Goubau, Ant., Italieniſche Städteanſichten 173 Anm.
Hals, Frans, Der Fiſcherknabe 52. 83.
Rembrandt, Freie Copie nach der Saskia in Caſſel 456.

M. Kyms.
Hals, Frans, Portrait von Mann und Frau 83.

ASCHAFFENBURG.

Königl. Gemäldegalerie.
Cuylenborch, A. v., Landſchaft 327.
Duck, Soldatenſtück 138.
Elsheimer, Copie nach Elsheimer's Laurentius von Fr. Francken II. 277; Chriſtus auf dem Wege nach Emmaus 282 f.
Francken, Frans II., s. Elsheimer.
Gabron, s. Heda.
Heda, Stillleben 616.
Jonghe, L. de, Leſender Mann am Kamin 169.
Laſtman, P., Herodias 341.
Pynas, J., Auferweckung des Lazarus 344.
Rembrandt, Chriſtus als Ecce homo 522. 561.

ASHRIDGE PARK.

Earl Brownlow.
Rembrandt, Portrait eines ältlichen Mannes 501. 578.

AUGSBURG.

Königl. Gemäldegalerie.
Delen, Dirck van, Architecturbild 216.
Laſtman, P., Odyſſeus vor Nauſikaa 341.
Uytenbroeck, M. v., Juno u. Argus 339.

BAMBERG.

Städtiſche Gemäldegalerie.
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Heda, Stillleben 223.

BASEL.

Bachofen-Merian.
Codde, Ausgelaſſenes Pärchen 147.
Duck, Geſellſchaftsſtück 139.

BASILDON PARK.

Mrs. Morrifon.
Rembrandt, Portrait eines jungen Mädchens 551 f. 578.

BELVOIR CASTLE.

Duke of Rutland.
Elsheimer, Landſchaft 294.

BERGAMO.

Städtifche Galerie.

Hals, Dirck, Die Briefleferin 125.

BERLIN.

Königl. Mufeen.

Gemäldegalerie.

Anraadt, Pieter, Männl. Portrait 112.
Braunfchweiger Monogrammift 9.
Bray, Jan de, Kl. männl. P. 110.
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Codde, Vorbereitung zum Carneval 146.
Delen, Dirck van, Palafthof 216.
Duck, Soldaten im Quartier 138.
Elsheimer, A., Leben der Maria 251. 280; hl. Martin 252. 281; Syrinx und Pan 266. 280.
Gelder, A. de(?), Boas und Ruth 490.
Koninck, Sal., Der Rabbiner 427.
Jardin, K. du, Gemälde 356.
Hals, Dirck, Die Trictracfpieler 122.
Hals, Frans, Das luftige Trio (Copie) 46—48; Junger Flötenbläfer 51. 86; Der luftige Zecher 52. 86; Der bucklige Cavalier 54; Mann und Frau 57. 86; Die Amme mit dem Kinde 62. 86; Portrait des Tyman Oosdorp 68. 86; Männl. Portrait 68. 86; Hille Bobbe 86.
Hals, Frans d. J., Stillleben 220 f.
Helst, B. v. d., Portrait einer alten Frau 114.
Jonghe, L. de, Mytholog. Scene 169 f.
Kick, Die Wachtftube 153 f.
Laeck, P. v., Venus beftraft den Amor 332 f.
Liffe, D. van der, Landfchaft 327.
Moeyaert, Claas, Die Weinlefe 347; Naufikaa 347.
Molenaer, Jan M., Im Atelier 200.
Rembrandt, Der Geldwechsler 367. 562; Copie des hl. Hieronymus 383; Die Judith (?) 388 f. 562; 2 Selbftbildniffe 410. 562; Simfon bedroht feinen Schwiegervater 429 f. 561; Raub der Proferpina 438. 562; Portrait der Saskia 456. 563; Tobias entdeckt den Diebftahl der Ziege 475. 562; Jofeph's Traum 475. 562; Der Rabbiner 496. 563; Jacob ringt mit dem Engel 511 f. 562; Mofes zertrümmert die Gefetzestafeln 511 f. 561; Junge Frau am Fenfter 550. 563.
Palamedes, A., Portr. eines Knaben, Portrait eines Mädchens, Drei Gefellfchaftsftücke 130.
Monogrammift H. P., Die Gefellfchaft 157.
Potter, Pieter, Stillleben 228.
Seghers, Hers, Landfchaften 490.
Steen, Jan, Wein und Liebe 195.
Streeck, Juriaan van, Stillleben 227.
Terborch, Gerard, Der Arzt 185 f. 228; Der Scheerenfchleifer 188.
Verfpronck, Joh., Weibl. Portr. 107.

Königl. Kupferftichcabinet.

Breenbergh, Zeichnungen 336.
Bergh, M. van den, Zeichnung nach A. Brouwer 211.
Bramer, L., Zeichnungen 353.
Bray, Sal. de, Zeichnung 110.
Codde, Zwei Zeichnungen 151 f.
Cuylenborch, Zeichnung 327.
Elsheimer, Zeichnungen 304 f.
Goudt, Zeichnung 321.
Hals, Dirck, Zeichnung 126.
Hals, Frans, Zeichnungen 93.
Heda, Rothftiftzeichnung 230.
Kaftelyn, Zeichnung 165.
Laftman, P., Kohlenzeichnung 342.
Moeyaert, Claas, Zeichnungen 348.
Palamedes, A., Zeichnungen 132 f.
Poelenburgh, Corn., Zeichnungen 325.
Pynas, Jac., Zeichnungen 345.
Rembrandt, Rothftiftzeichnung eines Greifes 388; Selbftportrait 412; Portrait der Saskia 423 f.

Terborch, G. d. A., Zeichnungen 179.
Terborch, Gerard, Zeichnungen 181 f. 185.
Terborch, Gezina, Zeichnung 180.

S. Maj. d. Kaifer (Altes Schlofs).
Rembrandt, Gefangennahme Simfons 370 ff. 563.

I. K. H. die Frau Kronprinzeffin.
Kalf, Willem, Stillleben 229.

A. von Beckerath.
Codde, Zeichnungen 152.
Elsheimer, Zeichnungen 305.
Goudt, H., Zeichnung 322.
Kastelyn, Zeichnung 166.
Laftman, P. Kreidezeichnung 342.
Moeyaert, Claas, Zeichnung 348.
Palamedes, A. Zeichnungen 133.
Pynas, Jac., Zeichnung 345.
Terborch, G. d. A., Zeichnungen 178 f.
Uytenbroeck, M. van, Zeichnungen 339 f.

H. von Carftanjen.
Duck, Gefellfchaftsftück 139.
Hals, Frans, Das Fifchermädchen 52. 87.
Rembrandt, Der Prediger Jan C. Sylvius 495 f. 563; Spätes Selbftportrait 544. 563; Chriftus an der Marterfäule (Studie) 563.

Wilhelm Gumprecht.
Bartfius, W., Kleiner Kopf 173.
Codde, Wachtftube 146.
Duck, Ein Offizier 139.
Hals, Frans, Kleines männliches Bildnifs 612.
Kick, Die Wachtftube 154.

Prof. Hertel.
Hattik, P. v., Grotte 332.
Roeftraeten, Stillleben 223.

Prof. L. Knaus.
Hals, Frans, Muficirender Knabe 51. 86.
Kalf, Willem, Stillleben 229.

Prof. Knye.
Monogrammift H. P., Der Streit um den Nachlafs 157 f.

Freiherr von Mecklenburg.
Bramer, L., Opferfcene 352.

Herr Otto Pein.
Elsheimer, Der barmherzige Samariter 282.
Rembrandt, Petrus unter den Knechten des Hohenprieflers 373. 563.
Uytenbroeck, M. v., Urtheil des Paris 339.

Frau Joh. Reimer.
Duck, Soldatenftück, Gefellfchaftsftück 139.

Rocca, Kunfthändler.
Braunfchweiger Monogrammift, Der Kreuzesweg 10.
Monogrammift W. v. H., Gefellfchaftsftück 166.

Herzog von Sagan.
Rembrandt (?), Bildnifs einer älteren Dame 617.

Dr. Schorer.
Hals, Frans, Der Rommelpot 51. 87.

James Simon.
Bartfius, W., Der Lautenfchläger 171. 614.

Präfident Guftav Stüve.
Uytenbroeck, M. v., Waldfee mit badenden Nymphen 339.

BLENHEIM.

Herzog von Marlborough.
Rembrandt, Chriftus und die Ehebrecherin 508. 578 f.

BORDEAUX.

Mufée.
Hals, Frans, Portrait eines jungen Mannes 86.

BOWOOD.

Marquis of Lansdowne.
Rembrandt, Der Kanal 492. 579; Die Windmühle 493. 579.

BROADLANDS.

Lord Mount-Temple.
Hals, Dirck, Dame am Klavier 125.
Rembrandt, Pilatus ſich reinigend 480 f. 579.

BRAUNSCHWEIG.

Herzogl. Muſeum (Gemäldegalerie).
Bol, F., Tobias und ſeine Braut 451.
Bleker, D., Männl. Bildnifs 349 Anm.
Bleker, G. C., Opfer zu Lyſtra 349.
Bramer, L., Drei Gemälde 352.
Braunſchweiger Monogrammiſt, Speiſung der Armen 10; Juda und Tamar 10.
Bray, Jan de (?), Männl. P. 109 f.
Codde, Die Plünderung 146.
Cuylenborch, A.v., Landſchaften 327.
Delen, D. van (?), Kircheninterieur 216.
Elsheimer, A., Landſchaft 252. 282; Aurora 269. 282.
Gabron, Guiliam, Stillleben 616.
Goubau, Ant., Ital. Städteanſicht 173 Anm.
Hals, Dirck, Das Pärchen 122.
Hals, Frans, s. Bray 89.
Liſſe, D. van der, Landſchaften 326 f.
Moeyaert, Claas, Abberufung des Matthäus 347; Zeichnungen 348.
Molenaer, Jan M., Der Zahnarzt 200.
Olis, Jan, Die Küche 331.
Palamedes, A., Wachtſtube 131.
Rembrandt, Der Gelehrte 387. 564; Der ſog. H. Grotius und ſeine Gemahlin 400. 564; Selbſtportrait 409. 564; Copie der Grablegung 435; Tobias ſalbt die Augen ſeines Vaters (Schulcopie) 445; Die Gewitterlandſchaft 452. 491. 564; Studie eines Kriegers 465. 564; Copie der Beſchneidung 565; Chriſtus als Gärtner 482. 564; Familienbildnifs 552 f. 564.
Uytenbroeck, M. v., Zwei Gemälde 339.
Velde, Jan van de, Landſchaft mit Tobias 322.

Kupferſtichcabinet.
Bramer, L., Zeichnungen und Aquarelle 353.
Duck, Zeichnung 140.
Elsheimer, Zeichnung 306.
Goudt, H., Zeichnung 321.
Hals, Frans d. J., Zeichnungen 222 Anm. 615.
Heda, Zeichnung 223 Anm.
Hoet, H., Bleiſtiftzeichnung 328.
Lap, Jan, Getuſchte Landſchaftszeichnungen 335.
Laſtman, P., Zeichnung 343.
Palamedes, A., Zeichnung 133.
Pynas, Jac., Zeichnungen 346.
Swanevelt, H.v., Zeichnung 355 Anm.
Terborch, Gezina, Zeichnung 180.
Terborch, Gerard, Zeichnungen 181 f.

H. Bardenwerper.
Claasz, Pieter, Stillleben 225.

BRUESSEL.

Königl. Gemäldegalerie.
Hals, Frans, Portrait von W. van Heythuyſen 65. 82; Portrait des Joh. Hoornbeeck 67. 83.
Palamedes, A., Kleine Geſellſchaft 131. 613; Portrait 131.
Rembrandt, Männl. Bildnifs 458. 560.
Rubens, Venus bei Vulkan 320.

S. Maj. der König.
Hals, Frans d. J., Zwei lachende Knaben 103.

M. Alphons Allard.
Molenaer, Jan M., Weibl. Bildnifs 202.
Rembrandt, Sog. Admiral Tromp 535 f. 560.

Herzog von Arenberg.
Hals, Frans, Singende Knaben 51. 83; Luftige Zecher 52. 83.
Pepyn, Marten, Weibl. P. 89, Anm.
Rembrandt, Tobias falbt die Augen feines Vaters 445. 560.
Uytenbroeck, M. v., Landfchaft 339.

Conful Bamberg.
Elsheimer, Landfchaft 295; Ceres 295.

M. Brugmans.
Hals, Frans, Kinderportraits 83.

Vicomte Dubus Gifignies (verkauft 1882).
Hals, Frans, Kl. Familienbild 83.

Comte Florent d'Oultremont.
Hals, Frans, Portrait von Mann und Frau 612.
Rembrandt, Bildniffe eines alten Ehepaares 531. 539. 560.

BREMEN.

Kunfthalle.
Bramer, L., Illuftrationen. 353.
Codde, Zeichnung 152.
Palamedes, A., Zeichnung 133.
Rembrandt, Zeichnung von Dromedaren 454.
Terborch, Gerard, Die Trictracfpieler 182.

BRESLAU.

Baronin Scherr-Thofs.
Codde, Zwei Gefellfchaftsftücke 147.

BRIGHTON.

Mr. Samuel Sanders.
Elsheimer, Tobias auf der Reife 294.

BROOM HALL.

Lord Elgin.
Elsheimer, Befreiung des Petrus 270. 294.

CAMBRIDGE.

Fitzwilliam Mufeum.
Codde, Die Nähterin 149; Die Gefellfchaft 149.
Cuylenborch, A. v., Landfchaft 327.
Delen, D. van, Architecturbild 217.
Elsheimer, Pfyche 270. 291; Pallas 270. 291; Venus 291; Verfpottung der Latona 292.
Rembrandt, Selbftportrait in Landsknechtstracht 500.

CAMFORD MANOR.

Lord Wimborne.
Rembrandt, Der Apoftel Paulus 523. 579; Männl. Bildnifs 530. 580.

CARLSRUHE.

Braunfchweiger Monogrammift (?), Sittenbild 10 Anm.
Codde, Die Wachtftube 137. 147. 613.
Elsheimer, Heil. Laurentius 283. 289.
Hals, Frans d. J., Zwei Stillleben 221.
Rembrandt, Selbftportrait 498. 565.

CASSEL.

Königl. Gemäldegalerie.
Bourdon, Seb., Zwei Genrebilder 173 Anm.
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Elsheimer, Copie nach E. 293.
Hals, Frans, Singende Knaben 51. 87; Luftiger Zechbruder 52. 87; Mann und Frau 57. 87; Junger Mann 68. 87; Zwei kleine männliche Bildniffe 87.
Pepyn, Marten, Knabe und Mädchen mit Früchten 89 Anm.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324.

Rembrandt, Kleines Selbftbildnifs 376 f. 565; Alter mit goldenem Kreuz 381. 567; Portrait des fog. Coppenol 400 f. 566; Portrait des Poeten Krul 401. 566; Selbftportrait im Harnifch 411. 565; Zwei Greifenköpfe 413. 567; Portrait der Saskia Ulenburgh 417. 566; Junge Frau mit der Nelke 422. 566; Copie nach der Blendung des Simfon 429 Anm.; Selbftportrait in ganzer Figur 455. 566; Heil. Familie 474 f. 565; Die Schlittfchuhläufer 491. 565; Das Schlofs auf dem Berge 493. 565; Copie des Petersburger Rabbiners 497; Segen Jacobs 509 f. 565; Der Speerträger 512. 566 f.; Kleine Studienköpfe älterer Männer 514. 567; Der Architekt 515. 566; Portrait des Bruyningh 533 f. 566; Spätes Selbftportrait 542. 566.

Rubens, P. P., Flucht nach Aegypten 320.

Uytenbroeck, M. v., Triumphzug des Bacchus 339.

Edward Habich.

Duck, Gefellfchaftsftück 139.

Hals, Frans, Lachendes Mädchen 87.

Laftman, P., Urtheil des Midas 342. 617.

Uytenbroeck, M. v., Mars und Venus 339.

CASTLE HOWARD.

Earl of Carlisle.

Rembrandt, Der junge Maler 498 f. 580.

CHATSWORTH.

Duke of Devonfhire.

Codde, Der Offizier 150.

Elsheimer, Ruhe auf der Flucht 292; Italienifche Villa 292; Zeichnungen 307.

Rembrandt, Der Rabbiner 415. 427. 580.

CHISWICK HOUSE.

Duke of Devonfhire.

Hals, Frans, Weibl. Portrait 91.

Rembrandt, Portrait eines Greifes 515 f. 580; Portrait eines alten Mannes 540. 580.

COMBE ABBEY.

Earl of Craven.

Codde, Die Kartenfpieler 150.

Hals, Frans d. J. (?), Vanitas 221.

CORSHAM HOUSE.

Lord Methuen.

Elsheimer, Paulus auf Melita; Tod der Procris 294.

DARMSTADT.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.

Gabron, s. Heda.

Heda, Stillleben 616.

Laenen, Chr. v., Gefellfch. 172 Anm.

Moeyaert, Claas, Zeichnung 348.

Olis, Jan, Grofse Schäferfcene 330.

Rembrandt, Geifselung Chrifti 527. 567 f.

Kupferftichcabinet.

Elsheimer, Zeichnungen 253. 303.

DESSAU.

Herzogl. Schlofs.

Steen, Jan, Hochzeitsgefellfchaft 194.

Amalienftift.

Claasz, Pieter, Stillleben 225.

Hagelftein (?), Landfchaft 317.

Hals, Dirck, Drei Gefellfchaftsftücke 123.

Hals, Frans, Copie nach dem Rommelpot 51.

Potter, Pieter, Verftofsung der Hagar 168.

SAN DONATO (bei Florenz).

Fürft Demidoff (verft. 1881).
Metfu, Gabriel, Der Goldwäger 192.
Rembrandt, Mädchen am Fenfter 497. 609; Lucrezia 524. 608 f.

DORPAT.

H. von Sivas.
Codde, Muficirende Gefellfchaft 151.

DOWNTON CASTLE.

Mr. A. R. Boughton Knight.
Rembrandt, »Die Wiege« 474 f. 580; Portrait des fogen. Kochs des Künftlers 558. 581.

DRAYTON MANOR.

Sir Robert Peel.
Rembrandt, Findung Mofis 453. 491. 581.

DULWICH.

Dulwich College.
Rembrandt, Kleines Selbftportrait 408. 581; Mädchen am Fenfter 497. 581.

DUBLIN.

Rembrandt, Kreuzabnahme 432 Anm. 581.

DUNCOMBE PARK.

Earl of Feversham.
Rembrandt, Bildnifs eines Kaufmanns 536. 581.

DRESDEN.

Königl. Gemäldegalerie.
Bramer, L., Drei Gemälde 352.
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Codde, Die Wachtftube 146; Brandfchatzende Soldaten 144. 147.
Duck, Zwei kleine Bildniffe 138.
Duyfter, Schlägerei zwifchen Soldaten 161.
Elsheimer, Judith 253. 278; Philemon und Baucis 270. 277; Jofeph in den Brunnen gefenkt 277; Die Flucht nach Aegypten 278.
Flinck (?), Portrait Rembrandt's 498.
Gelder, A. de (?), Die Mühle 490.
Hals, Frans, Zwei kleine männliche Bruftbilder 87.
Hals, Frans d. J., Hille-Bobbe und der Raucher 103.
Heda, Stillleben 223.
Helft, Barth. v. d., Bildnifs 114.
Jonghe, L. de, Bildnifs 169.
Oftade, A. van, Bauernftück 206.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324; Zeichnungen 325.
Rembrandt, Portrait des W. Burggraef 401. 569; Portrait der Saskia Ulenburgh als Braut 416. 569; Portrait des Künftlers mit feiner Gattin 417. 568; Grablegung (Atelierbild) 432. 435. 568; Ganymed 439. 568; Simfon's Hochzeit 443 f. 568; Opfer Manoahs 444. 568; Der Jäger mit der Rohrdommel 453. 568; Portrait der Saskia 456 f. 569; Die Goldwägerin 468. 570; Die Mühle (f. Gelder); Der Mann mit dem Stocke 497. 569; Selbftportrait (f. Flinck); Portrait eines vollbärtigen Alten 503. 569; Der Mann mit der Pelzmütze 515. 569; Selbftportrait mit dem Zeichenbuche 516. 568; Portrait eines Greifes 539 f. 570.
Rubens, P. P., Alte bläft Kohlen an 320.

Kupferftichcabinet.

Bramer, L., Zeichnungen 353.
Breenbergh, Zeichnungen 336.
Elsheimer, Federzeichnung 239. 306.
Laftman, Zeichnung 342.
Liffe, D. v. d., Oelftudien 327.

Moeyaert, Zeichnungen 348.
Pynas, Jac., Zeichnungen 346.

H. Wefendonck.
Molenaer, Jan M., Tanzendes Bauernpaar 201.

H. Tfchille.
Duyfter, Carnevalsfcene 161.
Hals, Frans d. J., Stillleben 221.

DRIBURG.

Graf Sierftorpf.
Hals, Dirck, Zwei Gefellfchaftsftücke 124.

EDINBURG.

National Gallery.
Kick, Soldaten beim Kartenfpiel 154.

EMDEN.

Städtifche Galerie.
Codde, Gefellfchaft beim Mahl 147.

EMMERICHSHOF.

Graf Bentzel Sternau.
Elsheimer, Ruhe auf der Flucht 295.

FLORENZ.

Pal. Pitti.
Poelenburg, Corn., Landfchaften 324.
Rembrandt, Selbftportrait 411. 608; Greifenbildnifs 538. 608.

Galerie der Uffizien.
Elsheimer, Selbftportrait 263. 286; Der Hirt 286; Merkur's Botfchaft an Herfe 286; Landfchaft mit Hagar 286; Copien von C. Poelenburg nach E. 286.
Helft, B. v. d., Selbftportrait 113.
Paulyn, Hor., Der Geizhals 159.
Poelenburg, Corn., Copien nach Elsheimer 286; Landfchaften 324.
Rembrandt, Gebirgslandfchaft H. Seghers; Grofses Selbftportrait 541. 608; Selbftportrait 544 f. 608.
Seghers, Herc., Gebirgslandfchaft 490.
Uytenbroeck, M. van, Landfchaft 338.

H. K. E. von Liphart.
Elsheimer, Zeichnung 306.

H. Felix Schmits.
Codde, Zwei Gefellfchaftsftücke 150.

FRANKFURT a. M.

Städel'fches Inftitut.
Braunfchweiger Monogrammift, Bordellfcene 9.
Duck, Kl. Portrait 138; Zeichnung 140.
Elsheimer, Opfer zu Lyftra 276; Erziehung des Bacchus 276; Skizzenbuch 298 bis 303.
Hals, Frans, Portrait von Mann und Frau 65 f. 88; Kl. Portrait eines jungen Mannes 88; Weibl. Portrait f. Verfpronck.
Molenaer, Jan M., Der Raucher 203.
Palamedesz, A., Gefellfchaftsftück 131.
Rembrandt, Studie zum »Philofophen« im Louvre 388; Portrait der Gattin von W. Burggraeff 401. 570; Portrait einer jungen Frau 405. 570; David fpielt vor Saul 431. 570.
Steen, Jan, Scherzendes Pärchen 195.
Verfpronck, Joh., Weibl. Portrait 108.

Städtifches Archiv.
Braunfchweiger Monogrammift, Bordellfcene 9.
Delen, Dirck van, Architecturftück 216.
Elsheimer, Adam, Anficht von Frankfurt 250. 275 f.
Potter, Pieter, Die Trictracfpieler 168.
Uffenbach, Philipp, Himmelfahrt und Anbetung 239.

Dr. W. Gwinner.
Elsheimer, Chriftus auf dem Wege nach Emmaus 276.

K. A. Milani († 1883).
Elsheimer, Ruhe auf der Flucht 276 f.
Cronftadt'fches Damenftift.
Elsheimer, Copie nach E.'s heiligem Laurentius 277.

GOSFORD CASTLE.

Earl of Wemyfs.
Rembrandt, Portrait eines Kapuzinermönchs 537 f. 581.
Uytenbroeck, M. v., Merkur und Argus 339.

GOTHA.

Herzogl. Gemäldegalerie.
Bramer, L., Gemälde 352.
Duck, Fünf Gefellfchaftsftücke 137.
Hals, Dirck, Zwei Gefellfchaftsftücke 123.
Hals, Frans, Männl. Portrait 87; Junger Mann 88.
Heem, J. D. de, Stillleben 229.
Laenen, Ch. v., Gefellfchaft 172 Anm.
Olis, Jan, Genrebild 331.
Palamedesz, A., Drei Gefellfchaftsftücke 130 f.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324.
Rembrandt, Kleines Selbftbildnifs 377 f. 570; Portrait eines jungen Mannes 400. 571.

GOETTINGEN.

Univerfitäts-Sammlung.
Breenbergh, Zeichnungen 335.
Codde, Die Wachtftube 146.
Laftman, P., Zeichnungen 342.
Palamedes, A. Wachtftube 131.

GRITTLETON HOUSE.

Sir John Neeld.
Hals, Frans, f. Verfpronck.
Molenaer, Jan M., Die Katzenmufik 201.
Rembrandt, Potiphars Frau verklagt Jofeph 483 f. 549. 581 f.; Spätes Selbftportrait 543. 582.
Verfpronck, Joh., Weibl. Portrait 108.

HAAG.

Königl. Gemäldegalerie (Mauritshuis).
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Codde, Der Ball 145; Die Trictracfpieler 145.
Cuylenborch, A. v., Landfchaft 327.
Delen, D. van, Der Saal im Binnenhof 217.
Duck, Der Offizier 139.
Hals, Frans, Mann u. Frau 57. 82.
Lap, Jan, Ital. Landfchaften 334 f.
Metfu, Gabriel, Die Gerechtigkeit 192.
Moeyaert, Claas, Merkur erfcheint der Herfe 347; Triumph des Silen 347; Biblifche Darftellung 347.
Poelenburg, Corn., Merkur und Herfe 324.
Pynas, Jan, Chriftus am Kreuz 344.
Rembrandt, Kleines Selbftbildnifs 378. 558; Befchneidung 390. 558; Die Anatomie 398 f. 558; Selbftportrait 411. 558; Bathfeba 451 f. 558.

H. Neville-Goldfmith (verk. 1876).
Codde, Dame am Putztifch 145.
Hals, Frans, Der Rommelpot 51. 82; Männliches Bildnifs 82.
Hals, Frans d. J., Vanitas 221.

Baron Pallandt.
Hals, Frans, Portrait des W. Croes 68. 82.
Potter, Pieter, Der Guitarrefpieler 168, Anm. 1).

Jhr. Quarles van Ufford.
Hals, Frans, Singende Knaben 81.
Rembrandt, P. eines Kriegers 559.

N. J. W. Smallenburg.
Hals, Dirck, Gefellfchaftsftück 124.

Jhr. V. de Stuers.
Hals, Dirck, Zwei Gesellschaftsſtücke 124.
Neter, L. de, Geſellſchaftsſtück 164.
Olis, Jan, Bildnifs 331.
Pynas, J., Landſchaft mit bibliſcher Staffage 345.

Huis ten Bosch.
Soutmann, Pieter, Decorationsmal. 110.

Prinz Heinrich der Niederlande.
Rembrandt, Selbſtportrait 455. 559.

Baron Steengracht.
Delen, D. van, Feſtſaal 217.
Jonghe, L. de, Geſellſchaftsſtück 169.
Metſu, Gabriel, Das kranke Kind 192.
Rembrandt, Bathſeba 451 f. 559.
Terborch, Gerard, Die Toilette 188.

Jhr. Ploos van Amſtel.
Bylert, J. v., Geſellſchaft 170.

Mad. J. K. J. de Jonge.
Heem, J. D. de, Stillleben 229.

HAARLEM.

Gemäldegalerie (im Rathhaus).
Anraadt, Pieter van, Die Regenteſſen des hl. Geiſtſtifts 112.
Bray, Jan de, Vier Regentenſtücke 109.
Jonghe, L. de, Bildnifs 169.
Hals, Frans, Die Schützenoffiziere vom Jahre 1616 43 f. 80; Die Schützenoffiziere vom Jahre 1627 57. 80; Die Schützenoffiziere vom Jahre 1627 57. 80; Die Schützenoffiziere vom Jahre 1633 58. 80; Die Schützenoffiziere vom Jahre 1639 59. 80; Die Regenten des Eliſabethſtifts vom Jahre 1641 66. 80; Die Regenten und die Regentinnen des Oudemannenhuis in Haarlem vom Jahre 1664 68 f. 80.
Pierſon, C., Stillleben 225.
Pot, Hendrick, Triumph des Prinzen Wilhelm 160.
Soutman, Pieter, Zwei Schützenſtücke 110; Desgl. (?) 113.
Verſpronck, Joh., Zwei Schützenſtücke 107; Portrait von Mann und Frau 107.

Teyler-Muſeum.
Hals, Dirck, Zeichnung 125.
Hals, Frans (?), Zeichnung 93.
Pynas, Jac., Zeichnung 345 f.
Rembrandt, Sitzender Greis (Rothſtiftzeichnung) 387.
Terborch, Gerard, Zeichnung 185.

Hofje van Berenſteyn.
Hals, Frans, N. van Berenſteyn und ſeine Frau 61. 81; Familie van Berenſteyn 61. 81; Junges Mädchen aus dem Hauſe van Berenſteyn 61 f. 81.

M. Copes van Haſſelt (verk. 1880).
Hals, Frans, Junker Ramp und ſeine Liebſte 50. 81.

Jhr. Quarles van Ufford s. Haag.

HAMBURG.

Kunſthalle.
Bleker, G. C., Zwei Zeichnungen 350.
Breenbergh, B., Zeichnungen 336.
Duck, Soldatenſtück 138.
Elsheimer, Heil. Hieronymus 283.
Goudt, H., Zeichnung 321.
Hals, Dirck, Geſellſchaftsſtück 122.
Metſu, Gabriel, Zeichnung 193.
Pynas, Jan, Zeichnung 345.
Rembrandt, Kohlenzeichnung (Bruſtbild) 379.
Terborch, Gerard, Zeichnung 184.

Paſtor Glitza.
Terborch, Der Fiſchhändler 187 f.

Conſul E. Weber.
Hals, Frans, Männl. Bildnifs 88.
Hals, Joh., Leſendes Mädchen 101.

Rembrandt, Darftellung im Tempel 368 f. 571; Portrait eines jungen Mannes (Studie) 534. 571.

Joh. Weffelhoeft.
Olis, Jan, Der Befuch 331.
Rembrandt, Portrait des Conftantyn Huygens 400. 571.

HAMELN.

Profeffor Haffe.
Elsheimer, Zeichnung 306.
Laftman, P., Zeichnung 342.

HAMILTON PALACE.

Herzog von Hamilton (verft. 1882).
Rembrandt, Selbftportrait 411. 582.

HAMPTON COURT.

Königl. Galerie.
Hals, Frans, Der Cavalier 54. 92.
Monogrammift H. P., Die Fürbitte 157.
Rembrandt, Portrait eines Greifes 415. 582.
Roeftraeten, Stillleben 222.

HANNOVER.

Königl. Sammlung (ehemal. Hausmann'fche Galerie).
Bramer, L., Gemälde 352.
Hals, Dirck, Das Pärchen; Der Unterricht auf der Flöte 123.
Palamedes, A., Selbftportrait 127. 131; Wachtftube 131; Gefellfchaft 131.

HARLINGEN.

H. S. B. Bos.
Codde, Muficirende Gefellfchaft 145.

HINTON HOUSE.

Earl of Poulett.
Rembrandt, Bildnifs eines Knaben 379. 582.

HOLWERD.

Baron van Harinxma.
Rembrandt, Kl. Greifenportrait 497.

HOPETOWN HOUSE.

Earl of Hopetown.
Hals, Frans, Der Fifcherknabe 92.

INNSBRUCK.

Ferdinandeum.
Cuylenborch, A. v., Landfchaft 327.
Elsheimer, Flucht nach Aegypten 279.
Copie nach E.'s hl. Laurentius 277.
Rembrandt, Der »Jude Philon« 380 f. 571.

KEDLESTON HALL.

Earl of Scarsdale.
Rembrandt, Portrait eines Greifes 497. 582.

KNOWSLEY HOUSE.

Earl of Derby.
Hals, Frans, Männl. Portrait 92.
Rembrandt, Feft des Belfazar 430 f. 582 f.

KOELN.

Mufeum.
Cuylenborch, A. v., Landfchaft 327.
Palamedes, A., Zwei Portraits 131.

Baron Albert Oppenheim.
Hals, Frans, Lachender und fpielender Knabe 51. 88.
Verfpronck, Joh., Portrait einer jungen Frau 108.

H. Braffeur.
Codde, Nachdenklicher junger Mann 148.

Clavé von Buhaben.
Codde, Die Plünderung 146.
Elsheimer, Chriftus vom Teufel verfucht 284.

H. Raderſchatt.
Elsheimer, Hagar in der Wüſte 283.

KOENIGSBERG.

Städtiſche Gemäldegalerie.
Hals, Frans, Muſicirende Knaben 51. 88.
Hals, Frans d. J., Stillleben 221.

KOPENHAGEN.

Königl. Galerie.
Codde, Bauern beim Mahl 150; Das Pärchen 150.
Cuylenborch, A. v., Landſchaft 327. 328.
Delen, D. van, Straſsenanſicht 217.
Duck, Zwei Genrebilder 139.
Hals, Dirck, Geſellſchaftsſtück 125.
Laſtman, P., Zeichnung 342.
Liſſe, D. v. d., Landſchaften 326.
Molenaer, Jan M., Dreikönigsabend 201.
Palamedes, A., Wachtſtube 131.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324.
Potter, Pieter, Trictracſpieler 168.
Rembrandt, Chriſtus in Emmaus 477. 607; Portrait eines jungen Mannes und ſeiner Frau 514. 607.
Stoop, M., Räuber plündern ein Landhaus 162.
Swanenburgh, Jac. v., Proceſſion auf dem Petersplatze 346.
Uytenbroeck, M. v., Mondſcheinlandſchaft 339.

Graf Moltke.
Hals, Dirck, Die Brettſpieler 126.
Kick, Rückkehr von der Falkenjagd 155.
Rembrandt, Portrait einer alten Frau 503. 607.

LEERDAM.

Hofje.
Hals, Frans, Lachende Knaben 82.

LEIPZIG.

Städtiſches Muſeum.
Bronchorſt, J. v., Federzeichnung 329.
Rembrandt, Kleines Selbſtportrait (Studie) 501. 571.

R. Weigel.
Elsheimer, Zeichnungen 305.
Hals, Frans d. J., Zeichnung 104.
Laſtman, P., Zeichnung 342.

H. Thiem.
Hals, Dirck, Geſellſchaftsſtück 124.

LEIGH COURT.

Sir Philip Miles.
Rembrandt, Greiſenkopf 414. 583.

LILLE.

Muſée.
Bramer, Gemälde 352.
Delen, Dirck van, Drei Architekturſtücke 217.
Hals, Frans, Lachende Dirne 85.
Palamedes, A., Geſellſchaft 131.

LONDON.

National Gallery.
Elsheimer, Copie nach E.'s heiligem Laurentius 277.
Hals, Dirck, Geſellſchaftsſtück 125.
Hals, Frans, Portrait einer alten Frau 90.
Rembrandt, Portrait einer alten Frau 404. 584; Frühes Selbſtportrait 411. 583; Kreuzabnahme (Skizze) 432. 583; Selbſtportrait 468. 583; Chriſtus und die Ehebrecherin 474. 583; Anbetung der Hirten 475 f. 583; Die Badende 486 f. 583; Landſchaft mit Tobias (Schulbild) 490; Schulcopie des Petersburger Rabbiners 497; Der Rabbiner 516. 584; Portrait einer jungen Frau 530. 584; Portrait eines ältlichen Man-

nes 536. 584; Portrait eines Kapuziners 538. 584; Spätes Selbſtportrait 543. 583.
Terborch, Gerard, Der Congreſs zu Münſter 188.

Britiſh Muſeum (Printroom).
Bleker, G. C., Drei Zeichnungen 350.
Codde, Zeichnung 152.
Elsheimer, Zeichnungen 308.
Hals, Jan, Zeichnung 101.
Moeyaert, Claas, Zeichnung 348.
Poelenburg, Corn., Zeichnungen 325.
Rembrandt, Zeichnung (Selbſtportrait) 379; Grablegung (Rothſtiftzeichnung) 390.
Swanevelt, H.v., Zeichnung 355 Anm.
Uytenbroeck, M. v., Zwei Zeichnungen 339.

South Kenſington Muſeum (Dyce Collection).
Codde, Zeichnung, 152.
Elsheimer, Zeichnung 308.
Moeyaert, Claas, Zeichnung 348.
Pynas, Jac., Zeichnung 346.

I. Maj. die Königin (Buckingham Palace).
Hals, Frans, Männl. Bildniſs 65. 91.
Rembrandt, »Der Schiffsbaumeiſter und ſeine Frau« 403. 584; Der Künſtler ſchmückt ſeine Gattin 417 f. 584; Junge Frau mit dem Fächer 458. 584; Selbſtportrait 498. 584; Die Frauen am Grabe 447. 584; Anbetung der Könige 511. 584.

Lady Aſhburnham.
Rembrandt, Der Prediger Corn. C. Ansloo 463 f. 585.

Lord Aſhburton (Bath Houſe).
Rembrandt, Portrait eines jungen Ehepaares 458 f. 585; Männliches Bildniſs 531. 585; Portrait des Lieven Coppenol 532. 585; Portrait eines alten Mannes 537. 585; Spätes Selbſtportrait 543. 585.

Mr. Beaumont.
Rembrandt, Der Zinsgroſchen 508. 585.

Duke of Bedford.
Delen, Dirck van, Architekturbild 217.

Mr. Beresford-Hope.
Rembrandt, Bruſtbild eines Greiſes 413. 587.

Duke of Buccleugh.
Rembrandt, Portrait einer alten Frau 536. 585; Spätes Selbſtportrait 542. 585.

Lady Burdett-Coutts.
Rembrandt (?), Kleine Landſchaft 490 f.

Marquis of Bute.
Delen, D. van, Architekturbild 217.
Duck, Genrebild 140.
Elsheimer, Elia und Obadja 293.
Jardin, K. du, Gemälde 356.
Hals, Frans, P. eines Geiſtlichen 91.

Mr. Cartwright.
Hals, Frans, Portrait eines jungen Mannes 91.
Rembrandt, Portrait eines jungen Mannes 405. 585; Todte Pfauen 453 f. 585.

Earl of Derby.
Rembrandt, Greiſenkopf 414. 586; Der blutige Rock Joſeph's 525 f. 586.

Herzog von Devonſhire (Devonſhirehouſe).
Hals, Frans, Selbſtportrait 57.

Lord Dudley.
Rembrandt, Apoſtel Paulus 426. 586; Predigt Johannes' d. T. 432 Anm. 510. 586; Portrait des Predigers E. Swalm 462. 586.

Lady Eaſtlake.
Rembrandt, Ecce homo (Skizze) 432. 586.

Lord Ellesmere (Bridgewater Gallery).
Hals, Frans, Portrait einer alten Frau 66. 91.
Rembrandt, Portrait eines jungen Mädchens 404. 586; Portrait eines jungen Mädchens 404 f. 586; Portrait eines alten Geiſtlichen 462. 586; Hannah und Samuel im Tempel 476. 587. Kl. Studienkopf eines Alten 514; Selbſtportrait 541. 586.

Th. H. Galton Esq.
Codde, Kleines Familienbild 149.
Delen, D. van, Zwei Architekturſtücke 217.
Jonghe, L. de, Halt auf der Heerſtraſse 170.

Earl Ronald Gower.
Hals, Frans, Lachender Knabe 91.

Mr. Holford.
Rembrandt, Portrait des Marten Looten 400. 587; Selbſtportrait (Zeichnung) 412.

Adrian Hope.
Palamedes, A., Zwei kleine Bildniſſe 132.
Rembrandt, Portrait des N. Ruts 382 f. 587; Weibl. P. 405. 587.

Mrs. Hope of Deepdeene.
Delen, D. v., Kircheninterieur 217.
Kick, Der Raubanfall 155 f.
Rembrandt, Das junge Ehepaar 403 f. 587; Das Petrusſchifflein 436. 587.

Marquis of Lansdowne.
Rembrandt, Portrait einer jungen Frau 458. 588; Portrait eines jüngeren Mannes 531. 588; Spätes Selbſtportrait (unfertig) 543. 588.

Mr. Lewis Fry.
Hals, Frans, Selbſtportrait 91.

Mr. S. K. Mainwaring.
Hals, Frans, Malerbildniſs 91.

Mr. Malcolm of Poltalloch.
Elsheimer, Zeichnung 308.

Mr. Louis Miéville.
Hals, Frans, Malerbildniſs 91.

Mr. Mitchell.
Rembrandt, Rothſtiftzeichnung eines Greiſes 388.

Earl Northbrook.
Hals, Frans, Der Häringshändler 46. 91.
Rembrandt, Landſchaft mit der Brücke 492. 588; Schulcopie der Anbetung im Buckingham Palace 511; Portrait eines Greiſes 539. 588.

Lord Overſtone.
Koninck, Ph. de, Landſchaft 490. Anm.
Rembrandt, Portrait einer alten Frau 462. 537. 588.

Earl of Portarlington (verſt. 1879).
Rembrandt, Selbſtportrait 454. 590.

Mr. Robert P. Roupell.
Codde, Zeichnung 152.
Elsheimer, Zeichnung 307.

Mr. George Salting.
Elsheimer, Zeichnung 308.
Rembrandt, Zeichnung von Elephanten 454.

Sir Richard Wallace (Manchester Houſe, auch Hertford Houſe gen.).
Hals, Frans, Der Cavalier 56. 91.
Monogrammiſt H. P., Geſellſchaft 157.
Rembrandt, Portrait von Jan Pellicorn und ſeiner Frau 402. 588; Knabenportrait 404. 589; Portrait einer alten Frau 405. 589; Zwei frühe Selbſtportraits 410. 589; Der barmherzige Samariter 436. 589;

Bergige Landfchaft 492. 589; Kleiner Studienkopf eines Alten 514. 589; Das Gleichnifs vom Schalksknecht 526. 589; Portrait des Titus van Ryn (?) 534. 589; Kleines Selbftportrait 542. 589.

Mr. J. Walter.
Hals, Frans, Kl. männl. Portrait 91.

Herzog von Wellington (Apsley Houfe).
Codde, Gefellfchaft beim Mahl 149.

Duke of Weftminfter (Grosvenor Houfe).
Rembrandt, Begegnung Mariä 447. 589; Der Falkenjäger und feine Frau 458. 590; Portrait des Claas Berchem und feiner Frau 498. 590.

Lady Yarborough.
Codde, Gefellfchaft beim Mahl 149.
Rembrandt, Portrait einer alten Dame 461 f. 590.

LONGFORD CASTLE.

Earl of Radnor.
Hals, Frans, Alter Mann und Frau 55. 92.
Heem, J. D. de, Stillleben 229.

LOWTHER CASTLE.

Earl of Lonsdale.
Hals, Frans, Männl. Portrait 92.
Metfu, Gabriel, Die Fifchhändlerin 191.

LUCCA.

Galerie G. B. Manfi.
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Laenen, Ch., Acht Gefellfchaftsftücke 172 Anm.
Uytenbroeck, M. v., Flache Landfchaft 339.

LUETSCHENA.

Freiherr von Speck.
Delen, Dirck v., Kircheninterieur 216.

MADRID.

Mufeo del Prado.
Bramer, Zwei Gemälde 352.
Elsheimer, Ceres 270. 294 f.
Peeters, Cath., Stillleben 224.
Rembrandt, Cleopatra (Artemifia?) 425. 610.
Steenwyck, P. van, Stillleben 228.

Königl. Palais.
Duck, Genrebild 140.

Ihr. de Stuers.
Claasz, Pieter, Stillleben 225.

MANNHEIM.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.
Cuylenborch, A. v., Landfchaften 327.
Delen, Dirck v., Kircheninterieur 216.
Liffe, D. v. d., Landfchaft 327.
Palamedes, A., Gefellfchaftsftück 131.

MEININGEN.

Duck, Zwei Gefellfchaftsftücke 137.
Laenen, Ch. v., Gefellfchaft 172 Anm.
Goubau, Ant., Lagerfcene 173 Anm.

METZ.

Städtifche Galerie.
Rembrandt, Portrait eines Greifes 571 f.

MONTPELLIER.

Mufée Fabre.
Elsheimer, Heil. Laurentius 289.

MUELHAUSEN (bei Köln).

Landrath von Niefewand.
Hals, Frans, Zwei muficirende Kinder 88.
Molenaer, Jan M., Bauerngefellfchaft 199.

MUENCHEN.

Königl. Pinakothek.
Bramer, L., Zeichnungen und Illuftrationen 353.

Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Duck, Gefellfchaft 137; Zwei Soldatenftücke 138.
Elsheimer, Heil. Laurentius 253. 278; Brand von Troja 270. 278; Der »Contento« 278; Flucht nach Aegypten 279; Das Waldthal 279.
Hals, Frans, s. M. Pepyn.
Heda, Stillleben 223.
König, Johann, Zeichnung 218.
Liffe, D. v. d., Landfchaften 326.
Metfu, Gabriel, Der Dreikönigsabend 192.
Pepyn, Martin, Familienbildnifs 89.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324.
Rembrandt, Heil. Familie 390 ff. 572; Studienkopf eines Greifes 414. 426. 572; Opfer Ifaaks (Atelierbild) 431 f. 572; Fünf Gemälde der Paffion 434 f. 572; Anbetung der Hirten 475 f. 572; Portrait des jungen Haring (?) 515. 572. — Zeichnungen 374.
Rubens, P. R., Martyrium des heil. Laurentius 320.
Terborch, Gerard, Die Raucher (?) 188. 615; Laufender Knabe 188.
Verfpronck, Joh., Weibl. Portrait 107.

Königl. Refidenz.
König, Johann, Copie nach Elsheimer's »Contento« 318.

MAILAND.

Galerie der Brera.
Rembrandt, Die Schwefter des Künftlers 421. 590.

Senator Gio. Morelli.
Elsheimer, Heil. Hieronymus 288.
Molenaer, Jan M., Der Raucher 202.

Graf Belgiojofo.
Jonghe, L. de, Gefellfchaftsftück 169.
Molenaer, E., Landfchaft 205 Anm.
Paulyn, Mandolinfpielerin 159.
Uytenbroeck, M. v., Loth mit feinen Töchtern 339.

MAINZ.

Städtifche Galerie.
Laeck, P. v., Magdalena vor einer Grotte 333.
Paulyn, Opfer Abraham's 159.
Potter, Pieter, Die Köchin 168.

NANTES.

Gemäldegalerie.
Palamedes, A., Gefellfchaft 131.

NEAPEL.

Mufeo nazionale.
Elsheimer, Sechs gröfsere Landfchaften 252. 287.
Rembrandt, Selbftportrait 543. 609.

NEW HALL.

Mr. Alfred Buckley.
Rembrandt, Männl. Studienkopf 514. 590.

NEW YORK.

Mufeum.
Hals, Frans, Copie der Hille Bobbe 103.

NORDKIRCHEN.

Graf Efterhazy.
Rembrandt, Lachender Jüngling 380. 573.

NUERNBERG.

Germanifches Mufeum.
Hulsman, Gefellfchaft im Parke 173 Anm.
Rembrandt, Kleines Selbftportrait 378. 573.

OLDENBURG.

Grofsherzogl. Galerie.
Molenaer, Jan M. (?), Soldaten beim Spiel 202.
Rembrandt, Die Mutter des Künftlers 381. 573; Portrait eines

Greifes 413. 574; Landfchaft 492. 574; Der Engel im Haufe des Tobias (Schulbild) 445. 574.
Verfpronck, Joh., Vier Bildniffe 108.

OXFORD.

Chrift Church.
Elsheimer, Zeichnung 307.

PANSHANGER.

Earl Cowper.
Hals, Frans, Männl. Portrait 92.
Rembrandt, Junger Mann am Schreibtifch 495. 591; Der Marfchall Turenne zu Pferde 499. 590 f.

PARIS.

Louvre (Gemäldegalerie).
Bourdon, Seb., Genrebild 173 Anm.
Braunfchweiger Monogrammift, Opfer Ifaak's 10.
Breenbergh, B., Gemälde u. Zeichnungen 335 f.
Delen, Dirck van, Palafthof 217.
Duck, Zwei Soldatenftücke 139.
Elsheimer, Die Flucht nach Aegypten 288; Der barmherzige Samariter 289; Zeichnungen 306 f.
Goudt, H., Zeichnungen 322.
Hals, Dirck, Gefellfchaft im Parke 124.
Hals, Frans, Lachende Dirne 52. 83; Portrait des Descartes 67. 83; Portrait einer älteren Dame 83.
Kalf, Willem, Stillleben 230.
Metfu, Gabriel, Die Ehebrecherin 192.
Monogrammift H. P., Kleines Bildnifs 157.
Oftade, A. van, Bauernftücke 206.
Poelenburgh, Corn., Landfchaften 324.
Rembrandt, Abfchied des Engels von der Familie des Tobias 444 f. 594; Die hl. Familie 446. 594; Selbftportrait 454. 594; Chriftus in Emmaus 476 f. 594; Der barmherzige Samariter 477 f. 594; Sufanna 486. 595; Bathfeba 487. 549. 595; Der gefchlachtete Ochfe 509. 595; Kl. Studienkopf eines Alten 514. 595; Portrait eines jungen Mannes 516. 595; Matthäus mit dem Engel 523. 594; Venus und Amor 523 f. 549. 594; Portrait eines jungen Mannes 535. 595; Spätes Selbftportrait 542. 595; Portrait einer jungen Frau 550. 595. — Die beiden Philofophen 386 f. 594; Selbftportraits 409 f. 585.
Rubens, P. P., Flucht nach Aegypten 320; Landfchaft mit Ruinen 320.

M. André.
Codde, Weibl. Bildnifs 148.
Hals, Frans, Portrait eines jungen Mannes 85.
Rembrandt, Petrus im Gefängnifs 385 f. 596; Portrait des Dr. A. Tholinx 514. 596.

M. de Beurnonville (verft. 1881).
Hals, Frans, Das Fifchermädchen 52. 84; Der Zitherfpieler 54 Anm. 84; Der Pfalmenfänger 84; Portrait einer jungen Frau 84; Der luftige Zecher 84; Fifcherknabe 84.
Metfu, Gabriel, Die Schmiede 192.
Weenix, J. B., Gefellfchaft 174.

M. Bonnat.
Rembrandt, Studie zur Sufanna im Rhydd 486. 596.

M. Cocret.
Hals, Frans, Luftige Gefellfchaft 50. 85.

M. Double (verft. 1881).
Hals, Dirck, Gefellfchaftsftück 124.
Terborch, Gerard, Der Apothekerladen 189 Anm. [1]).

M. Haro.
Rembrandt, Portrait von Rembrandt's Schweſter (?) 400. 421. 596.

M. Henry Hecht.
Hals, Frans, Portrait des W. van Heythuyſen 83.

Mad. Lacroix.
Hals, Dirck. Drei Geſellſchaftsſtücke 124.
Hals, Frans, Portrait des Jan Barentz 85.
Hals, Frans d. J., Fiſchſtück 221.
Rembrandt, Schulcopie der Calliſto in Anholt 449; Landſchaft mit den Schwänen 493.

M. Lavalart.
Hals, Frans, Portrait von Mann und Frau 84.

Graf Mniszech.
Hals, Dirck, Zwei Geſellſchaftsſtücke 124.
Hals, Frans, Der Rommelpot 51. 84; Lachende Dirne 52. 84; Der Schalksnarr 52. 84; Junge Frau 64. 84; Portrait eines alten Mannes und ſeiner Frau 67. 84; Portrait von Mann und Frau 84; Portrait einer älteren Frau 84; Portrait von M. Middelhoven 84.
Weenix, J. B., Ausgelaſſene Geſellſchaft 174.

M. Henri Pereire.
Rembrandt, Bildniſs der Cornelia Pronck und ihres Mannes 400. 597.

M. Charles Pillet.
Hals, Frans, Der Bürgermeiſter 85; Junge Frau 85.

Graf Potocki.
Hals, Frans d. J., Muſicirende Kinder 104.

M. Rothan.
Codde, Junges Pärchen 149.
Elsheimer, Flucht nach Aegypten 289.
Hals, Dirck, Geſellſchaftsſtück 124
Hals, Frans, Portrait einer jungen Frau 85; Männl. Portrait 85; Die Zechbrüder 85.
Monogrammiſt H. P., Kleines Bildniſs 157.

Baron Guſtave Rothſchild.
Hals, Frans, Der Schalksnarr 52. 84.
Rembrandt, Martin Day und ſeine Frau 402 f. 597.

Baroneſſe James Rothſchild.
Hals, Frans, Portrait des W. van Heythuyſen 65. 84.
Rembrandt, Knabenbildniſs 404. 597; Der Fahnenträger 597; Bildniſs einer alten Frau 460. 516. 597.

Princeſſe de Sagan.
Rembrandt, Portrait des Matthys Kalkoen 399. 597; Portrait des ſog. Tulp und ſeiner Frau 405. 598; Portrait eines jungen Ehepaares 458. 469. 598; Portrait eines Mannes (Six genannt) 468. 598.

M. Secretan.
Hals, Frans, Portrait des Scriverius und ſeiner Frau 55. 84.
Rembrandt, Die Schweſter des Künſtlers 421. 598; Der ſog. Connetable von Bourbon 495. 598; Selbſtbildniſs 598.

M. Teſſe.
Hals, Dirck, Geſellſchaftsſtück 124.

M. Warneck.
Hals, Frans, Portrait des Scriverius 43. 85; Junger Flötenbläſer 85; Männliches Portrait 85; Luſtiger Knabe 85.
Rembrandt, Kleiner Studienkopf eines Alten 514. 598.

Baron Schneider.
Rembrandt, Portrait des Predigers Elliſon und ſeiner Frau 360. 402.
M. Wilſon (verſt. 1881).
Codde, Frau am Clavier 148.
Hals, Frans, Der Fiſcherknabe 52. 85; Portrait des P. van der Broecke 85.
Rembrandt, Portrait des ſog. jungen Haring 534. 598.
Mad. de Caffin.
Rembrandt, Der »Vergolder« 464. 596.
H. Moritz Kann.
Rembrandt, Chriſtus als Ecce homo 522 f. 597.
H. Rud. Kann.
Molenaer, Jan M., Geſellſchaft bei Tiſch 203.
Rembrandt, Selbſtportrait u. Schweſter des Künſtlers 421; Portrait eines Knaben 512. 597.

PESTH.

Bleker, G. C., Der Engel bei Tobias 350.
Cuylenborch, A. v., Landſchaft 327.
Duck, Genrebild 139.
Elsheimer, Zeichnungen 304.
Uytenbroeck, M. van, Landſchaft 296. 339.

PETERHOF (bei St. Petersburg).

Rembrandt, Ausſöhnung von Jacob und Eſau 447. 604.

ST. PETERSBURG.

Kaiſerl. Galerie der Ermitage.
Delen, Dirck van, Drei Architekturſtücke 217.
Duck, Vier Genrebilder 139.
Duyſter, Die Trictracſpieler 161.
Hals, Frans, Vier männl. Bildniſſe 68. 90.
Metſu, G., Der verlorene Sohn 190.
Moeyaert, Claas, Flucht der Clölia 347; Zeichnungen 347.
Palamedes, A., Geſellſchaft 131.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324.
Rembrandt, Alter mit eiſerner Halskrauſe 379. 601 f.; Bildniſs des ſog. Coppenol 382. 601; Die Judenbraut 424. 601; Opfer Iſaaks 431 f. 599; Gleichniſs von den Arbeitern im Weinberge 446. 600; Die ſog. Danae 449 f. 600; Rembrandt's Mutter 460; Portrait einer ältlichen Dame 461. 602; Portrait eines polniſchen Edelmannes 464 f. 601; Heil. Familie 474 f.; Hanna und Samuel 479. 602; Der Sturz des Haman 479. 599; Der blutige Rock Joſeph's 479 f. 599; Abraham bewirthet die Engel 480. 599; Minerva 480. 601; Der ſog. Manaſſeh ben Israel 497. 602; Drei Bildniſſe alter Frauen im Lehnſeſſel 502. 600 f.; Portrait einer alten Dame 503. 602; Vier Greiſenbildniſſe 503. 601 f.; Dame am Putztiſch 504. 602; Die junge Magd 504. 603; Joſeph von Potiphars Frau verklagt 508. 549. 599; Petrus verleugnet den Herrn 510 f. 600; Portrait einer jungen Dame 514. 602; Der verlorene Sohn 527 f. 600; Portrait des Jer. de Becker 531. 603; Portrait des Titus van Ryn (?) 534. 602.
Verſpronck, Joh., Bildniſs 109.
Gal. der Akademie der Künſte.
Codde, Die Kartenſpieler 151.
Dr. Kosloff.
Monogrammiſt H. P., Liebendes Pärchen 158.
Graf Orloff-Davidoff.
Rembrandt, Halbfigur Chriſti als Ecce homo 522. 603.

Graf Peter von Schuwaloff.
Pynas, Jan, Bibl. Gemälde 343.

H. Peter von Semenow.
Codde, Gefellfchaftsftück 151.
Hals, Dirck, Gefellfchaftsftück 125.
Hattik, P. v., Ital. Landfchaft 332.
Kick, Der Offizier 154.
Laftman, P., Verkündigung 342.

Graf Sergei Stroganoff.
Rembrandt, Sogen. Loth 384 f. 603; Portrait eines jugendlichen Kapuziners 537. 603.

Fürft Youffoupoff.
Kick, Gefellfchaftsftück 156.
Rembrandt, Portrait eines Knaben 404. 603; Sufanna 451. 603; Portrait eines jungen Mannes und feiner Frau 530. 604.

PETWORTH.

Lord Leconfield.
Elsheimer, Sieben Bildchen mit Heiligen 293.
Hals, Frans, Männl. Portrait 92.
Rembrandt, Selbftportrait 408. 591; Portrait feiner Schwefter 421. 591; Portrait einer jungen Frau 459. 591; Portrait eines Knaben 591.

PRAG.

Galerie der Kunftfreunde.
Cuylenborch, A. v., Landfchaft 327.
Goubau, Ant., Lagerfcene 173 Anm.
Mufcher, M. v., Kleines Bildnifs 164 f.
Potter, Pieter, Wachtftube 168.
Rembrandt, Vertumus und Pomona 481. 574.
Uytenbroeck, M. v., Bacchus und Ariadne 339.

Graf Noftitz.
Rembrandt, Der »Gelehrte« 427. 574.

RHYDD.

Sir Edmund Lechmere.
Rembrandt, Die Judenbraut 425. 592; Vifion Daniels 482. 591; Sufanna 485 f. 591.

RICHMOND.

Mr. Cook.
Rembrandt, Portrait von Rembrandt's Schwefter 421. 592.

ROM.

Accademia di San Luca.
Palamedes, A. Wachtftube 131.

Galerie Borghefe.
Codde, Die Wachtftube 150.
Cuylenborch, Landfchaft 327.

Galerie Corfini.
Laenen, Ch. v., Die Plünderung, Gefellfchaft 172 Anm.

ROSSIE PRIORY.

Earl of Kinnaird.
Rembrandt, Portrait einer jungen Frau 405. 592; Selbftportrait 542. 592.

ROSSLAU.

H. Gottfried Sachfenberg.
Jonghe, Ludolf de, Der Empfang 169.

ROTTERDAM.

Mufeum Boymans.
Blecker, G. C., Bekehrung des Saulus 350; Bileams Efel 350.
Bronchorft, J. v., Landfchaft 329.
Delen, D. van, Zwei Architekturftücke 217.
Goudt, H., Zeichnungen 321.
Hals, Frans, Männl. Bildnifs 67. 82.
Helft, Barth. van der, Bildniffe 114 f.
Moeyaert, Claas, Zeichnung 348.
Palamedes, A., Gefellfchaft beim Spiel 129 f.

Poelenburg, Corn., Zeichnungen 325.
Pynas, Jac., Zwei Zeichnungen 345 f.
Rembrandt, Der Friede zu Münfter 432 Anm. 478. 559.
Terborch, Gerard, Zeichnung 185.

SANSSOUCI (bei Potsdam).

Königl. Gemäldegalerie.
Hals, Dirck, Gefellfchaftsftück 122.

SCHLEISSHEIM.

Königl. Gemäldegalerie.
Codde, Gefellfchaft beim Mahle 147.
Cuylenborch, A.v., Landfchaften 327.
Monogrammift S. K., Bathfeba in Landfchaft 334.
Liffe, D. v. d., Landfchaften 327.

SCHWERIN.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.
Breenbergh, B., Gemälde 336.
Bronchorft, Ger. v., Ital. Landfchaft 329.
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Codde, Soldaten im Stalle 147; Muficirende Gefellfchaft 147.
Cuylenborch, A.v., Landfchaften 327.
Duck, Genrebild 138.
Goubau, Ant., Lagerfcene 173 Anm.
Hals, Frans, Trinkender und Flöteblafender Knabe 51. 88; Männl. Bildnifs 88.
Hals, Frans d. J., Spieler und Geiger 103; Bauernkneipe 104.
Heda, Stillleben 223.
Liffe, D. v. d., Landfchaften 326 f.
Metfu, Gabriel, Scherflein der armen Wittwe 192.
Palamedes, A., Weibl. Portrait 131.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324.
Rembrandt, Bärtiger Greis 381. 575. Niederblickender Greis 515. 575.
Streeck, Juriaan van, Stillleben 227.

SIENA.

Akademie.
König, Johann, Vier Landfchaften 318.

SPEYER.

Königl. Gemäldegalerie.
Codde, Muficirende Gefellfchaft 147.

STETTIN.

Städtifche Gemäldegalerie.
Hals, Frans, Portrait von Mann und Frau 89.

STOCKHOLM.

Nationalmufeum.
Delen, D. van, Architecturftück 217.
Codde, Die Gefellfchaft 150.
Duck, Zeichnung 140.
Duyfter, Die Schlägerei 162.
Metfu, Gabriel, Die Schmiede 191 f.
Moeyaert, Claas, Predigt Johannis 347.
Rembrandt, Heil. Anaftafius 385. 605; Portrait eines alten Mannes 400. 606; Portrait der Saskia (?) 417. 605; Zeichnung zur Judenbraut 425; Zeichnung der Titia Uylenburgh 458; Das Gaftmahl des Judas Maccabäus 483. 605; Die junge Magd 504. 606; Portrait eines alten Mannes und feiner Frau 512. 605.

H. Hammer.
Badens, Fr., Gefellfchaftsftück 165.

H. Jacobfon.
Codde, Gröfsere Gefellfchaft 150; Kleines Bildnifs 150.
Monogrammift H. P., Muficirende Bauern 158.

STOURHEAD HOUSE.

Sir Henry Hoare.
Rembrandt, Die Ruhe auf der Flucht 491 f. 592.

STUTTGART.

Königl. Gemäldegalerie.

Braunfchweiger Monogrammift, Der Kreuzesweg 10.
Duck, Gefellfchaft 137.
Hals, Dirck, Gefellfchaftsftück 122.
Rembrandt, Paulus im Gefängnifs 365. 575.

TOURS.

Städtische Galerie.

Flinck, G. (?), Copie nach Rembrandt's Schwefter 421 Anm.

TURIN.

Königl. Gemäldegalerie.

Rembrandt, Schlafender Greis 368.

UTRECHT.

M. van Weede van Dyckveld.

Rembrandt, Portrait einer jungen Frau 459. 559.

VENEDIG.

Akademie.

Elsheimer, A., Verleugnung Chrifti 253. 287; Stäupung Chrifti 253. 288.

WARWICK CASTLE.

Earl of Warwick.

Kalf, Willem, Stillleben 229.
Rembrandt, Der Fahnenträger 539. 592.

WEIMAR.

Grofsherzogl. Mufeum.

Duck, Gefellfchaftsftück 137.

WIEN.

Kaiferl. Gemäldegalerie des Belvedere.

Bramer, L., Zwei Allegorien 352.
Codde, Brandfchatzender Soldat 147.
Delen, D. van (?), Zwei Architekturbilder 218.
Duck, Soldatenftück 138.
Elsheimer, Ruhe auf der Flucht 253. 284.
Hals, Frans, Portrait eines jungen Mannes 89.
Oftade, A. van, Bauernftück 206.
Rembrandt, Portrait eines ältlichen Ehepaares 401. 575; Paulus 426. 575; Die Mutter Rembrandt's 459. 575; Portrait des Titus van Ryn (?) 534. 576; Selbftportrait im Malerkittel 541 f. 575; Kleines Selbftportrait 544 f. 575.
Uffenbach, Philipp, Verkündigung 239.
Uytenbroeck, M. v., Zwei Gemälde 338.

Gemäldegalerie der k. k. Akademie.

Duck, Genrebild 138.
Elsheimer, Das Reich der Venus 284 f.
Hals, Dirck, Gefellfchaftsftück; Der Cellofpieler 123.
Metfu, Gabriel, Das Anerbieten 191.
Oftade, A. van, Bauernftück 206.
Rembrandt, Portrait einer jungen Frau 400. 576.

Albertina (Erzherzog Albrecht).

Bleker, Zeichnung 350.
Bramer, L., Zeichnungen 353.
Breenbergh, B., Zeichnungen 335 f.
Cuylenborch, A. v., Zeichnung 327.
Duck, Zeichnungen 140.
Elsheimer, Zeichnungen 303 f.
Hals, Dirck, Zeichnung 125.
Laftman, P., Zeichnungen 342.
Moeyaert, Claas, Zeichnungen 347.
Poelenburg, Corn., Zeichnungen 325.
Pynas, Jac., Drei Zeichnungen 345.
Rembrandt, Frühe Zeichnungen 388; Zeichnung von Elephanten 454.
Uytenbroeck, Zeichnungen 339.

Graf Czernin.
Duck, Genrebild 139.
Elsheimer, Anbetung der Hirten 253. 284.

H. Fruwirth (Ausft. von 1873).
Codde, Die Wachtftube 147; Das tête à tête 147.

Remy van Haanen.
Hals, Frans, Portrait eines Jünglings 89.
Potter, Pieter, Stillleben 228.

Graf Karl Lanckoroncki.
Rembrandt, Die »Judenbraut und ihr Vater« 458. 467. 577.

Fürft Liechtenftein.
Bronchorft, J. v., Grotte 329.
Bourdon, Seb., Genrebild 173 Anm.
Bylert, J. v., Gefellfchaft 170.
Codde, Muficirende Gefellfchaft 146; Der Ball 141. 146; Die Plünderung 146.
Duck, Trictracfpieler, Schlacht, Galante Scene, Die Einquartierung 138.
Elsheimer, Flucht nach Aegypten 285; Zwei Gemälde eines Nachahmers 289.
Hals, Dirck, Zwei Gefellfchaftsftücke 123.
Hals, Frans, Portrait des W. van Heythuyfen 64. 89; Portrait des H. Schade van Weftrum 89.
Limborch, Muficirende Gefellfchaft 164.
Metfu, Gabriel, Der verlorene Sohn 190.
Moeyaert, Claas, Irrthümlich dem M. zugefchriebene Bilder 347. 617.
Molenaer, Jan M., Das Bohnenfeft 203.
Monogrammift F. W., Muficirende Gefellfchaft 166.
Oftade, A. van, Bauernftücke 206.
Palamedes, A., Zwei Wachtftuben 131.
Poelenburg, Corn., Gemälde 324.
Rembrandt, Selbftportrait 411. 576; Portrait von Mann und Frau 422 f. 576; Copie des Petersburger Rabbiners 497.
Uytenbroek, M. v., Landfchaft mit Heerde 339.

Jofef von Lippmann.
Hals, Dirck, Gefellfchaftsftück 123.

Hans Mackart.
Hals, Dirck, Innenräume mit je einem jungen Mädchen 123.

Miethke (Kunfthandlung).
Jonghe, Ludolf de, Gefellfchaft 169.

E. von Miller.
Potter, Pieter, Stillleben 228.

Baron Rothfchild.
Duck, Genrebild 139.
Hals, Dirck, Die Trictracfpieler 123.
Hals, Frans, Männl. Bildnifs 68. 89; Portrait einer alten Frau 89.
Palamedes, A., Plündernde Soldaten 131.

H. Rofenberg.
Codde, Die Orgie 147.

Graf Schönborn.
Duck, Soldaten im Quartier 139.
Potter, Pieter, Der Cavalier 168.
Rembrandt, Blendung Simfon's 429 f. 577.

H. von Stammer.
Hals, Dirck, Gefellfchaft beim Spiel 123.

Prof. Moritz Thaufing.
Elsheimer, Johannes in der Wüfte 285.

WILTONHOUSE.

Earl of Pembroke.
Hals, Frans, Der Rommelpot 51. 92.
Rembrandt, Die Mutter des Künftlers 381. 593.

WINDSOR CASTLE.

Moeyaert, Claas, Zeichnung 348.
Pepyn, Martin, Familie Gerbier 89 Anm. 1).
Rembrandt, Die Mutter des Künſtlers 382. 593.
Rubens, ſ. Pepyn.

WOBURN ABBEY.

Hals, Frans, Männl. Portrait 92.
Rembrandt, Selbſtportrait 411. 593; Greiſenportrait 414. 593.

WOERLITZ.

Duck, Zwei kleine Bildniſſe 138.
Verſpronck, Portrait von Mann und Frau 108.

WUERZBURG.

Reſidenz.
Stoop, M., Marodirende Soldaten 163.
Univerſität.
Claasz, Pieter, Stillleben 226.
Freiherr von Fechenbach (†).
Rembrandt, Apoſtel 366.

Künstlerverzeichniss.

Aelſt, Evert van, 227.
Aertsen, Pieter, 9. 10.
Anraadt, Pieter van, 112.

Backer, Jacob, 31.
Badens, Fr., 165.
Baſſe, J. W., 337.
Baſſen, Bartholomeus van, 13. 217 f.
Bartſius, Willem, 171 ff. 614.
Bergh, Mattys van den, 209. 615.
Bleker, Dirck, 349 Anm.
Bleker, Gerrit Claasz, 348—351.
Bloemaert, Abraham, 18.
Bol, Ferdinand, 30. 31. 451.
Bol, Hans, 13.
Bourdon, Sebaſtian, 173 Anm.
Bramer, Leonart, 19. 351—353. 393 f.
Bray, Jan de, 30. 109 f. 351.
Bray, Sal., 110. 351.
Breenborgh, Barth., 335—337.
Bronchorſt, Geraert van, 329.
Bronchorſt, Jan van, 30. 328 f.
Brouwer, Adriaen, 208—213.
Buecklaer, Joachim, 9. 10.
Buitenwech, Willem, 120.
Bylert, Jan van, 170 f.

Calcar, Hans von, 9.
Caſteleyn, s. Kaſteleyn.
Claasz, Pieter, 224—227.
Cleve, Joos van, 9.
Codde, Pieter, 141—152. 613 f.
Corneliſſen, s. Haarlem.
Cuylenborch, Abraham van, 327 f.

Delen, Dirck van, 124. 214—217.
Doncker, H., 163 f.
Dou, Geraert, 33.
Duck, A. J., 133—141. 613 f.
Duck, J., 136 [1]).
Ducq, Jan le, 134.
Duyſter, W. C., 161 f.

Elsheimer, Adam, 19. 233—311.
Elyas, Iſack, 164.
Everdingen, Caeſar van, 30.
Eyck, Gebrüder Jan u. Hubert van, 4.

Faes, Pieter van, gen. Lely, 31.
Flinck, Govert 30. 31.
Francken, Frans II., 277.

Gabron 227. 616.
Geertgen van St. Jans, 6.
Gelée, Claude, 316 f.
Gerard van Haarlem, s. Geertgen.
Gerards, Marcus, 9.
Goubau, Antoni, 172 [1]).
Goudt, Hendrick, 321 f.
Grebber, Frans de, 30.
Grebber, Pieter de, 351.

H., Monogrammiſt W. v. H., 166.
Haarlem, Cornelis van, 13. 18.
Hagelſtein, Joh. E. Thomas von, 317.
Hals, Dirck, 121 ff. 613.
Hals, Frans d. A., 15. 35—94. 219. 612.
Hals, Frans d. J., 103 f. 219 ff. 616.
Hals, Harmen, 100 f.